

MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**CURSO 2011-2012**

***Fuentes efímeras en iconología musical.  
El Fondo Bordas-Robledo: análisis y metodología***

**JOSÉ LORENZO CHINEA CÁCERES**

TUTORAS: Dra. Cristina Bordas Ibáñez

Dra. Ruth Piquer Sanclemente

# Índice

Introducción.....	p. 2
Objetivos.....	p. 3
El <i>Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo</i> .....	p. 3
Metodología: explicación y aplicación .....	p. 5
Estructura del trabajo .....	p. 9
 Estado de la cuestión .....	 p. 10
 Análisis de las imágenes seleccionadas del <i>Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo</i> .....	 p. 15
 <i>Publicidad</i> .....	 p. 15
<i>Opinión y Difusión Cultural</i> .....	p. 30
<i>Política</i> .....	p. 40
 Conclusiones.....	 p. 55
 Bibliografía.....	 p. 58
 Anexos (CD-ROM)	
Anexo I: Imágenes pertenecientes al <i>Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo</i> citadas en el texto.	
Anexo II: Imágenes no pertenecientes al fondo citadas en el texto.	
Anexo III: Corpus completo de imágenes del <i>Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo</i> .	
Anexo IV: Inventario del contenido del <i>Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo</i> .	

## Introducción

### Objetivos

Este trabajo plantea el estudio iconológico de una selección de imágenes de fuentes efímeras (prensa y anuncios)<sup>1</sup> pertenecientes al *Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo* del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Dicho fondo se utiliza con el objeto de analizar algunas de las diversas representaciones y apropiaciones de la música en la sociedad actual. Se trata de una aproximación a los códigos y convenciones adoptadas por consenso por el imaginario social contemporáneo con la intención de descifrarlas y conocer el papel que desempeñan en determinados contextos visuales.

### El *Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo*

Está constituido por una colección de 465 imágenes, entre fotografías y dibujos, que tienen como elemento común la representación de la música y la danza en sus diversos roles, funciones y/o usos actuales (retratos de compositores e intérpretes, instrumentos musicales, conciertos, ballets, coreografías, etc.). La inmensa mayoría de ellas procede de prensa impresa y de revistas, a lo que se debe sumar un heterogéneo grupo de registros recogidos en soportes de muy diversa índole (cajas de cartón de dulces, envoltorios de golosinas, bolsas de plástico, etc.).

El fondo, en lo sucesivo *FB-R*, fue donado al Departamento de Musicología de la UCM por la profesora Dra. Cristina Bordas Ibáñez y el profesor Luis Robledo Estaire en enero de 2012. Se trata de un corpus documental que hasta el planteamiento de este trabajo no había sido estudiado, por lo que al acceder a él procedí en primer lugar a la realización de su inventario. Para ello generé una base de datos en la que se detalla la información de cada una de las imágenes, a las que le fui asignando un número de registro individual. Sólo en el caso de aquéllas que se encontrasen compartiendo el mismo soporte, recibieron la misma numeración, distinguiéndose por un decimal. Cada registro ofrece la siguiente información: tipo de representación; temática que aborda; el soporte físico que la contiene, así como su fecha; la autoría de la imagen en caso de que se conociese; y, finalmente toda la información textual principal o complementaria que aporta cada una (por ejemplo, los textos al pie de las fotografías). Además, y por ser un fondo de iconografía musical, incluí una pestaña en la que se destaca el elemento o elementos musicales representativos de cada una. Finalizada esta tarea, pasé a la digitalización del material, con el objeto de completar el inventariado generando las fichas de cada registro.

El siguiente paso fue el estudio del contenido con el fin de establecer unos criterios de clasificación que lo estructurasen. Intentando presentar una organización lo más genérica posible, que permitiese agrupar de forma clara a las imágenes sin ambigüedad de criterios, opté por unificarlos en relación a su temática. Pero no por su temática musical, como en un primer momento podría parecer más obvio, sino atendiendo al criterio con el que fue generada y presentada cada imagen: por ejemplo, ante la

---

<sup>1</sup> El carácter efímero de estas fuentes se encuentra en la inmediatez con la que se renueva o reactualiza la información que transmiten y no porque se produzca su desaparición física. Los soportes que las contienen normalmente pasan a formar parte de las hemerotecas.

posibilidad de clasificar una fotografía en la que un grupo de políticos se mostrase en actitud de cantar bajo la categoría de “formación vocal”, he optado por hacerlo bajo la etiqueta de *Política*, ya que en origen, fue publicada en un medio informativo siguiendo este criterio. Para ello he tenido muy en cuenta la información que ofrecía el soporte de cada imagen, sin que conllevase una interpretación previa de su contenido. La diversidad temática que en un principio podía parecer desbordante, acabó confluyendo finalmente en cuatro grandes apartados: *Publicidad*, *Política*, *Opinión y Difusión Cultural* y *Otros*.

Paso a describir a continuación cada uno de estos grupos en orden decreciente en relación al número de registros existentes en el *FB-R*. En primer lugar se encuentra la categoría de *Publicidad*, a la que responden aquellos anuncios en los que se ha empleado la imagen de la música y la danza, ya sea de forma explícita o evocadora, con el fin de comunicar las conveniencias de los productos ofertados.

En segundo término se hallan las imágenes relacionadas con la actividad política. Bajo este criterio se recogen por un lado todos los registros que presentan a dirigentes públicos en actos en los que de forma directa o indirecta participan de una acción musical. En este caso los protagonistas se hallan ejecutando un instrumento o participando en un conjunto vocal, aunque también pueden aparecer en actitud contemplativa, presenciando un acontecimiento musical determinado. Por otro lado, también se incluyen en este grupo aquellas imágenes que aluden a debates sociales generados a raíz de decisiones políticas y que, por supuesto emplean a la música como elemento discursivo. En la mayoría de estos casos cobra mayor peso la alusión a la clase política en detrimento de su representación directa, quedando clara la temática a través del análisis de la información que ofrece su contexto. En este apartado encontramos fotografías de prensa y dibujos en viñetas.

El tercer grupo, el de *Opinión y Difusión Cultural* lo constituye la parte que mayor heterogeneidad presenta en el cuadro de registros. Aquí se incluye, en primer lugar, aquellas imágenes que acompañan a un artículo periodístico de opinión y que, no necesariamente tienen relación directa con la música. Se trata de imágenes que complementan o ilustran los pensamientos de los textos a los que acompañan. Por ello no se ha obviado en ningún momento su contenido y se ha especificado en la base de datos. Por otro lado están todas aquellas imágenes, generalmente dibujos en viñetas, que se posicionan sobre algún asunto que genere un debate social y que no se incluya dentro del ámbito político. Este grupo lo completan las imágenes que transmiten información cultural. En él podemos hallar anuncios de conciertos y de exposiciones; entrevistas a compositores, intérpretes o luthieres; artículos de fondo sobre agrupaciones, instrumentos o manifestaciones culturales diversas, que se encuentran acompañados de fotografías; o artículos en los que se desarrolle algún aspecto social de la música, representada de modo ilustrativo o con algún elemento que la identifique.

Por último, el cuarto grupo, que obedece al nombre genérico de *Otros*, engloba aquellas imágenes que no se pueden introducir en las categorías descritas debido a la variedad temática que presentan. Aquí encontramos, entre otros elementos, las representaciones de instrumentos y figuraciones musicales en envases de dulces, envoltorios de golosinas, bolsas de plástico, etc.

Para plantear el análisis iconológico he escogido 69 imágenes del total con la finalidad de ofrecer un muestreo lo más significativo posible del empleo de la representación de la música en los medios de comunicación actuales.

## Metodología: explicación y aplicación

En este trabajo emplearé la metodología analítica propuesta por Erwin Panofsky en *Estudios sobre iconología*<sup>2</sup>, que persigue conocer el significado de las imágenes a través de tres niveles de profundización. Su planteamiento parte de una crítica al método iconográfico empleado en el análisis de obras de arte. Panofsky encontró en su empleo la obtención de resultados deficientes, ya que se complacía con una explicación descriptiva, sin ahondar en otros niveles de significación. Por eso propone buscar el contenido de la obra de arte: aquello que delata, pero que no exhibe.

Su teoría extrapola al campo analítico de las imágenes el pensamiento de Gadamer en la teoría de la hermenéutica –*Verdad y método*<sup>3</sup>-. La comprensión e interpretación de un texto (en el más amplio sentido de la expresión), teniendo en cuenta su marco contextual, proporciona infinidad de lecturas que enriquecen al objeto analizado<sup>4</sup>. Partiendo de este pensamiento, Panofsky localiza en la obra de arte tres elementos fundamentales: la Forma, encarnada en materia; la Idea, o el asunto que se aborda; y el Contenido. Propone por tanto para su análisis tres niveles o etapas coincidentes con cada uno de estos elementos.

En una primera etapa a la que Panofsky denomina pre-iconográfica, el analista debe emplear su experiencia práctica para reconocer y describir objetos o hechos cuyos significados le son de fácil comprensión, considerados significados primarios o naturales. En un segundo nivel, estrictamente iconográfico, se debe encontrar el significado secundario o convencional por el que se reconocen imágenes, historias o alegorías a partir de la combinación entre los significados primarios o naturales con temas o conceptos. Y, finalmente a través de un tercer nivel o estadio iconológico<sup>5</sup>, se persigue encontrar el contenido o significado intrínseco de la imagen, así como sus valores simbólicos.

Panofsky propone aplicar a cada uno de los niveles un principio correctivo, que permita solventar las deficiencias y pre-juicios<sup>6</sup> que posea el analista. Así, en el primer nivel donde prima la experiencia práctica, propone un control de la historia del estilo con el fin de identificar en cada periodo la forma en la que se han representado objetos o acciones teniendo en cuenta todos sus condicionantes. Para el nivel iconográfico, el dominio de las fuentes secundarias con las que cuenta el analista para la identificación de imágenes, historias o alegorías, debe contrarrestarse con un control de la historia de los tipos, es decir la “percatación de la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones”<sup>7</sup>. Mientras, para el nivel iconológico se tendrá muy en cuenta la historia de los síntomas

---

<sup>2</sup> Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*. [1939]. Traducción de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. [1960]. Traducción de Ana Agud Aparicio, Rafael de Agapito y Manuel Olasagasti. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2 vol., 1992.

<sup>4</sup> *Ídem.*, vol. 2, p. 325.

<sup>5</sup> A pesar de que Panofsky emplee el término iconología para titular su estudio, no se refiere a él en la explicación del tercer nivel de significación. Será en su *Meaning in the Visual Arts*, de 1955 cuando dejará de denominarlo “iconografía en un sentido más profundo”. Serafin Moralejo: *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004, p. 56.

<sup>6</sup> Ideas o conocimientos preconcebidos por el analista ante el objeto de su estudio.

<sup>7</sup> Panofsky: *Estudios sobre iconología*..., p. 25.

culturales o símbolos en general, de tal modo que se domine las tendencias que llevaron en cada momento histórico a expresar determinadas “tendencias esenciales de la mente humana a través de temas y conceptos específicos”<sup>8</sup>.

De la explicación del método de Panofsky se desprende la posibilidad de encontrar tantas lecturas del análisis de una obra como intérpretes la estudien. Esto no ha convencido a los investigadores racionalistas, llevándoles a pronunciarse como sus principales detractores. Frente a este subjetivismo se manifiesta, por ejemplo, E.H. Gombrich, al indicar el peligro de la tendencia inevitable a ofrecer válidas las opiniones propias del analista dando lugar a la construcción de hipótesis que no hayan sido contrastadas suficientemente. No acepta tampoco los significados profundos y diagnósticos sobre los síntomas que pueden expresarse a través del método de Panofsky, ya que se produciría “una peligrosa teoría expresionista del arte y de los estilos”<sup>9</sup>. Él plantea la existencia de un único significado en la obra de arte, aunque a la vez encuentra infinitas implicaciones<sup>10</sup> en ella, es decir, todos los posibles cambios de significados y proyecciones externas al objeto de estudio. Las interpretaciones que se desarrollan de todas esas implicaciones las encuentra Gombrich mucho más interesantes para la estética que para la comprensión misma del arte.

El mismo autor opina que la iconología debe encargarse de reconstruir programas de imágenes, más que de identificar la representación de un determinado texto, como a su juicio hace el método de Panofsky. Por ello, encuentra más interesante la reconstrucción de esos programas, localizando el hilo ideológico que los sostiene, antes que detenerse a averiguar los significados que podrían permanecer detrás de las imágenes<sup>11</sup>.

En su ensayo sobre la relevancia que a su juicio deben cobrar los estudios de iconografía en el desarrollo de la Historia del Arte, Serafín Moralejo se presenta como conciliador entre los planteamientos de Panofsky y Gombrich. Propone una perfección del método iconológico a través de la inclusión entre los niveles dos y tres de un cuarto estadio analítico en el que se contemple el estudio iconológico de los programas, observando el peso que desempeñan debido a su institucionalización social. Para ello también debe aplicarse un correctivo, teniendo que dominar el analista la historia de los tipos o repertorios programáticos<sup>12</sup>.

En este estudio seguiré el planteamiento de Panofsky, aunque por supuesto soy consciente de que las interpretaciones simbólicas, o implicaciones que localice, siguiendo la terminología de Gombrich, no determinarán un conocimiento cerrado o definitivo. El mismo Panofsky admite la subjetividad e indeterminación de su método, por lo que propone al analista poseer un dominio amplio de los factores transversales que contemple en su investigación con el fin de llegar a una interpretación sintética lo más aséptica posible. En este sentido la comunión entre ambas teorías, como propone Moralejo, permite ampliar las perspectivas del análisis al contemplar desde una posición previa al sentido de máxima hermenéutica de la imagen la forma en la que se originan o

---

<sup>8</sup> Panofsky: *Estudios sobre iconología...*, p. 25.

<sup>9</sup> Carlos Montes Serrano: “Estilo e iconología en E. H. Gombrich. Una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky”, *Cuaderno de Arte e Iconografía*. Madrid, Vol. 4, 1989, p. 374.

<sup>10</sup> E. H. Gombrich: *Imágenes simbólicas*. [1972]. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 16.

<sup>11</sup> *Ídem.*, p. 18.

<sup>12</sup> Moralejo: *Formas elocuentes...*, pp. 61 y 62.

institucionalizan programas ideológicos, atendiendo a las relaciones entre su medio de propagación y la sociedad que las recibe.

Llegados a este punto, es conveniente aclarar el modo en el que aplicaré esta metodología en el trabajo. Como he comentado, seguiré los cuatro pasos (niveles) expuestos con el fin de profundizar en el sentido de las imágenes y extraer conclusiones sobre el papel que desempeña la representación de la música en sus diversas variantes en la actualidad.

El éxito de una buena interpretación, como insisten Susan Sontag y Justo Villafañe, estriba en la descripción de las imágenes. La primera propone un estudio concienzudo de la forma con el fin de no caer precipitadamente en el análisis del contenido. Para ello es necesario hacer uso de un lenguaje descriptivo<sup>13</sup>. Por su parte, Villafañe incide en llevar a cabo una lectura exhaustiva de la imagen, señalando todos los elementos que la componen y estudiando las relaciones espaciales que se dan entre ellos<sup>14</sup>. Sus posiciones coinciden con el propósito marcado por Panofsky de “identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos” –*significado fáctico*– y reconocer expresiones a través de una cierta sensibilidad que me es dada por “mi familiaridad cotidiana con objetos y acciones” –*significado expresivo*–<sup>15</sup>. El nivel pre-iconográfico garantiza así el reconocimiento de los elementos que dan lugar a las diferentes composiciones visuales a analizar. De este modo prestándole un especial interés al análisis descriptivo, podré establecer en segundo lugar un estudio iconográfico de las imágenes.

El estudio iconográfico, o segundo nivel analítico, permitirá conocer el tema de cada imagen. Para ello en primer lugar será necesario reconocer su contexto intrínseco, observando el marco cultural que la origina. Así, estableciendo un paralelismo con una reflexión de Nicholas Cook, para reconocer en una determinada representación de la música un comportamiento específico, es necesario comprender el contexto cultural en el que ésta se ha dado<sup>16</sup>.

Para la argumentación temática no he descartado consultar determinados repertorios clásicos de iconografía, así como la *Iconología*<sup>17</sup> de Cesare Ripa, para temas en los que he necesitado establecer una visión histórica de iconos o relaciones simbólicas existentes en el imaginario cultural a través de su aplicación en las obras de arte.

---

<sup>13</sup> “Primeramente se exige una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma lo silenciaría. Se exige un vocabulario –un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo- de las formas”: Susan Sontag: *Contra la interpretación*. Traducción de Javier González-Pueyo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969, p. 22.

<sup>14</sup> “Parece evidente que la lectura de una imagen es un paso previo a cualquier reflexión posterior sobre la misma y que, por tanto, no es necesario llamar la atención sobre este extremo. Pues bien, no sólo reclamo el máximo interés en esta lectura, sino que, además, recomiendo leer la imagen como lo haría un niño al que se le indica que cuente lo que está viendo en esa imagen. Mientras mayor sea el número de detalles que se consigan discriminar, mayores serán las posibilidades de encontrar ciertos hechos plásticos que posteriormente puedan explicar algún problema visual que aún permanece ignoto”: Justo Villafañe: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1987, p. 197.

<sup>15</sup> Panofsky: *Estudios sobre iconología*..., pp. 13 y 14.

<sup>16</sup> Nicholas Cook: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Traducción de Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 17.

<sup>17</sup> Cesare Ripa: *Iconología*. [1593]. Ed. Joan Sureda. Madrid: Akal, 1987.

El paso al tercer estado de interpretación servirá para conocer la institucionalización social de las imágenes, estudiando su programa en relación al soporte en el que se presentan. Recordemos que las imágenes que aquí sometemos a análisis proceden de prensa impresa y revistas. Una parte corresponde a anuncios publicitarios, mientras que la otra a información periodística y viñetas. Pero tanto en unas como en otras, debemos atender con suma cautela los textos que les acompañan, ya que en ello estriba gran parte del peso del análisis iconológico.

En el análisis de las imágenes que acompañan informaciones periodísticas, el texto de la noticia se convierte en su contexto extrínseco. Los pies de fotografía, los títulos y subtítulos, así como el cuerpo de la información, crean un marco del que no puede aislarse a la imagen. Se trata de la convivencia de dos estructuras diferentes, una lingüística y otra visual, que comparten un mismo espacio dando lugar a una transferencia mutua de significados.

Roland Barthes considera que en la actualidad la imagen se encuentra sobrecargada de significados por la participación del texto, aunque “también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella”<sup>18</sup>. Al contar con imágenes procedentes de medios periodísticos estos cambios semánticos cobran un especial interés en cuanto a la apropiación que se haga en ellos de la imagen de la música. Para su estudio contaré con la propuesta analítica de Eduardo Rodríguez Merchán, quien en este sentido ha delimitado en tres las posibles funciones que desempeñan los textos que acompañan a las fotografías periodísticas a sus pies, y que en este estudio tendré en cuenta en este tercer nivel de análisis. Estas posibilidades son las siguientes según el autor:

- “Evitar la polisemia del mensaje icónico y ayudar al lector a comprender la información referencial contenida en la fotografía.
- ‘Anclar’ la significación de la imagen en el sentido estratégicamente decidido por el periodista; esto es, transmitir la ideología del medio informativo.
- Deformar la realidad (intencionadamente o no), cambiando o falseando la realidad representada”<sup>19</sup>.

Recorrido este camino se podrá profundizar en el significado o significados posibles de cada imagen, o lo que es lo mismo, se habrá alcanzado el cuarto y último nivel analítico: el iconológico. Las relaciones simbólicas que logre extraer en este análisis darán pie a formular las conclusiones de este trabajo.

---

<sup>18</sup> Roland Barthes: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992, p. 23.

<sup>19</sup> Eduardo Rodríguez Merchán: *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 552.



## Estructura del trabajo

He organizado el estudio de las imágenes de la siguiente manera: en primer lugar llevo a cabo el análisis de las imágenes pertenecientes a la categoría de *Publicidad* del fondo; le sigue el de las que se hallan en el apartado de *Opinión y Difusión Cultural*; y finalizo con el análisis de las seleccionadas del grupo de *Política*.

He optado por unificar en cada análisis los resultados extraídos de la práctica de los cuatro niveles del método iconológico. De este modo se puede ofrecer una lectura más homogénea de la interpretación de cada imagen sin que sea necesario especificar los cuatro niveles analíticos.

Para facilitar la comodidad de la lectura y con el objeto de presentar las imágenes con la mayor definición que permite el formato, he decidido por incluirlas en un documento anexo que acompaña a este trabajo en un CD-ROM. Responde al título “Imágenes pertenecientes al *Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo* citadas en el texto” (Anexo I). Las he organizado siguiendo el orden de aparición en el texto. Cada una de ellas se encuentra acompañada de los datos técnicos extraídos de la base de datos: número de registro, tipo de imagen, soporte y fecha de publicación, autoría y grupo al que se adscribe en la estructura del fondo. El CD-ROM además contiene otros documentos anexos:

Anexo II: Imágenes no pertenecientes al *Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo*.

Anexo III: Corpus completo de imágenes del *Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo*.

Anexo IV: Inventario del contenido del *Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo*.

## Estado de la cuestión

La escasez de estudios de iconología musical sobre fuentes efímeras marca el punto de partida de estas páginas. Tampoco se han llevado a cabo trabajos que examinen las relaciones signícas que se dan en las representaciones de las diversas manifestaciones de la música en la actualidad.

Frente a la inexistencia de publicaciones sobre el tema, únicamente se encuentra la ponencia que presentó Carmen Rodríguez Suso en el III Curso de Iconografía Musical de la UCM, bajo el título “La imagen de la música en los medios escritos de comunicación”<sup>20</sup>. En ella analizó una serie de fotografías periodísticas incidiendo en las relaciones político-sociales de las imágenes con presencia de manifestaciones musicales.

Lo que si existen son estudios sobre las dos líneas generales que conectan de forma directa este trabajo: la búsqueda de relaciones signícas en el lenguaje visual y la exploración de nuevos marcos teóricos en iconología musical. A continuación expondré los trabajos más significativos de cada una.

La primera línea reúne aquellos estudios que analizan las relaciones signícas dadas en las imágenes, que responden a códigos consensuados por la sociedad actual. Se trata de trabajos que plantean marcos teóricos generales pero que adolecen de una puesta en práctica de las definiciones de dichas relaciones. Entre ellos destaco el libro *Mensajes icónicos en la cultura de masas* de Román Gubern<sup>21</sup>. En él se introduce al lector en la comprensión de las relaciones signícas a través de un planteamiento interdisciplinar. Con el fin de comprender los procesos de comunicación de la cultura de masas, centra su atención en el estudio de las convenciones y modelos típicos de la cultura popular por medio del proceso fotográfico en una sociedad que maneja un imaginario democrático<sup>22</sup>.

A este proceso fotográfico dedica su trabajo *Del ruido al arte* Luis Castelo Sardina<sup>23</sup>. Ofrece un estudio histórico de la fotografía, incidiendo en la evolución tecnológica de las herramientas y cómo ello ha derivado en estéticas determinadas. Resulta de gran interés la consulta del capítulo que dedica a definir las relaciones signícas del lenguaje fotográfico. Teniendo como marco las teorías de la comunicación y la semiología, concluye afirmando que la fotografía “es una huella luminosa -índice- que se puede parecer al referente -ícono- y que a través de alguna convención puede ser capaz de devenir en símbolo”<sup>24</sup>.

En cuanto a la exploración práctica de estos planteamientos, cabe resaltar los trabajos sobre fotoperiodismo que focalizan su atención en las relaciones entre forma y signo. A pesar de que en ellos se desarrollan exhaustivos análisis de relaciones entre fotografías y

---

<sup>20</sup> Ponencia impartida en el III Curso de Iconografía Musical de la UCM el 22-11-07. En < [http://www.imagenesmusica.es/Sitio\\_web/Cursos.html](http://www.imagenesmusica.es/Sitio_web/Cursos.html)>, (consultada 3 de junio de 2012).

<sup>21</sup> Román Gubern: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1988, p. 20.

<sup>22</sup> *Ídem.*, p. 19.

<sup>23</sup> Castelo Sardina: *Del ruido al arte...*

<sup>24</sup> *Ídem.*, p. 14.

textos, se hecha en falta un listado de relaciones de signos dependiendo de su función en la imagen.

Manuel Alonso Erausquin propone en *Fotoperiodismo: formas y códigos*<sup>25</sup> un análisis de los mecanismos informativos y sugestivos de las fotografías periodísticas. Para ello revisa de forma exhaustiva los modos en los que se relacionan los textos y las imágenes. Propone una “alfabetización” visual que permita una interpretación adecuada de la imagen por su calidad de medio transmisor de información<sup>26</sup>. En su obra destaca el capítulo 4, “Codificación visual e información fotográfica”, en el que presenta los diferentes códigos que han de tenerse en cuenta a la hora de analizar e interpretar una fotografía periodística (espacialidad, gestualidad, escenografía, simbolismo, luz, grafía y la composición en su más amplia y variada presencia)<sup>27</sup>. Se trata de un trabajo que deriva de la línea propuesta por Eduardo Rodríguez Merchán en su tesis doctoral *La realidad fragmentada*<sup>28</sup>.

Por otro lado se encuentran los trabajos de iconografía musical que contemplan nuevas vías de exploración en el imaginario contemporáneo, ampliando el campo de actuación más allá de las manifestaciones plásticas convencionales de estudio (pintura y escultura). Pero, como ya se ha planteado, la investigación en las relaciones sónicas de las manifestaciones de la música en la actualidad es un terreno que se encuentra prácticamente inexplorado. Aún para ahondar en estos códigos es preciso acudir a textos clásicos de repertorios visuales en los que se exponen las connotaciones simbólicas de representaciones en las que aparece la música en sus diversas expresiones<sup>29</sup>.

Un estudio que se aproxima a la representación de los instrumentos en las imágenes es el ya clásico de Emanuel Winternitz -*Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*<sup>30</sup>-. Como su título indica, el autor indaga a través de la concatenación de varias conferencias, en el simbolismo de los instrumentos en las artes visuales de Occidente, con la novedad de que amplía el espectro analítico a ciertas representaciones del siglo XX. No obstante, el peso que le concede a la plástica renacentista y barroca copa su principal interés y no entra a analizar las relaciones simbólicas contemporáneas.

Otro aspecto a tener en cuenta es el papel que desempeña la música en los medios de comunicación. Varios trabajos le han dado especial importancia en estos últimos años a través del estudio de anuncios publicitarios en televisión y videoclips, como *Lenguaje del videoclip*<sup>31</sup> de Ana María Sedeño y *Música para tus ojos. Artes visuales y estética del videoclip*<sup>32</sup> de F. Javier Penner. Aunque su principal interés reside en el análisis de la música, no descartan sumergirse en el campo de la iconografía, a pesar de que en muchas ocasiones no sean conscientes de ello.

---

<sup>25</sup> Manuel Alonso Erausquin: *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.

<sup>26</sup> *Ídem.*, pp. 7 y 8.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 106.

<sup>28</sup> Rodríguez Merchán: *La realidad fragmentada...*

<sup>29</sup> Entre ellos se encuentra el tratado de Iconología de Cesare Ripa, un catálogo de alegorías que sirvió de modelo a pintores y escultores. Ripa: *Iconología*.

<sup>30</sup> Emanuel Winternitz: *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. London: Yale University Press, 1979.

<sup>31</sup> Ana María Sedeño Valdellós: *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.

<sup>32</sup> F. Javier Penner: *Música para tus ojos. Artes visuales y estética del videoclip: una historia de intercambios*. Astorga: Concejalía de Cultura, 2009.

El caso más significativo es el que presenta Nicholas Cook en *De Madonna al canto gregoriano*<sup>33</sup>. En este libro se plantea el estudio de la música atendiendo a parámetros culturales, sociales y políticos. Se trata de una puesta en valor de la música en toda su amplitud, sin establecer jerarquías, prestando la misma atención e interés por la música clásica como por las manifestaciones más modernas y populares. El libro se inicia con el análisis de un anuncio televisivo de seguros en el que un joven sueña con ser músico. Cook observa que a esta aspiración le corresponde la imagen de un roquero, por lo que señala una asociación entre juventud y el rock a través de la siguiente afirmación: “El rock es sinónimo de juventud, libertad, de ser consecuente con uno mismo; en una palabra, de autenticidad”<sup>34</sup>. Su estudio incurre de este modo en una observación iconográfica a la que no hace referencia de forma expresa. Se limita a definir el vínculo entre el deseo de ese joven caracterizado como roquero con la intención de la empresa de seguros, pero no entra en una descripción de los signos visuales que facilitan la comprensión y relación con el rock.

Siguiendo esta dirección se encuentra la publicación de *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*<sup>35</sup>, un libro que recoge las ponencias del seminario sobre el videoclip celebrado en Málaga en 2008, coordinado por Juan Antonio Sánchez López y Francisco García Gómez. En él se considera el cine como elemento icónico que permita la comprensión de la estética de transvanguardia, además de ahondar en la historia y naturaleza estética del videoclip musical estableciendo conexiones directas con el séptimo arte. Un año más tarde sería publicado el trabajo de Eduardo Viñuela Suárez, *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*<sup>36</sup>. Dedicó en él un capítulo a revisar la metodología aplicada en el análisis del vídeo musical, pero no incluye a la iconografía como medio de estudio de las relaciones sígnicas<sup>37</sup>.

Otro trabajo que no se define como iconográfico *per se*, pero que aborda esta metodología, es *Las mejores portadas de discos* de Carlos Gus<sup>38</sup>. El autor traza la historia del rock a través del estudio de portadas de discos. Considera que con la explosión del rock y del pop en los años sesenta se tuvo verdadera conciencia de la importancia visual y de la generación de iconos a través de las portadas<sup>39</sup>, pero no define las líneas estéticas que identifica a cada imagen. También el libro-catálogo de Xavier Carbonell y Joaquín Gáñez: *Gracias por la música*<sup>40</sup> camina en la misma dirección. Ofrece una selección de fotografías de portadas caseras de CD y casete que atienden al interés gráfico y a las “actitudes y humores” que le ha parecido interesante destacar a sus recopiladores. En la introducción se pone en valor el interés que puede suscitar conocer el grado de simpatía social con los intérpretes musicales a través de los trabajos presentados<sup>41</sup>.

---

<sup>33</sup> Nicholas Cook: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música (From Madonna to Gregorian chant. A Very Short Introduction)*. Traducción de Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

<sup>34</sup> *Ídem.*, p. 16.

<sup>35</sup> Juan Antonio Sánchez López y Francisco García Gómez (coords.): *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009.

<sup>36</sup> Eduardo Viñuela Suárez: *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU, 2009.

<sup>37</sup> *Ídem.*, pp. 33-50.

<sup>38</sup> Gus Cabezas: *Las mejores portadas de discos*. Valencia: Editorial La Máscara, 1996.

<sup>39</sup> *Ídem.*, pp. 2 y 3.

<sup>40</sup> Xavier Carbonell y Joaquín Gáñez: *Gracias por la música*. Bilbao: Belleza Infinita, 2004.

<sup>41</sup> *Ídem.*, p. 4.

En el mismo sentido se encuentra la colección sobre portadas de vinilos que editó Somoslibros en 2009. Está compuesta por cuatro libros: en *Vinilos rock. Breve historia del rock a través de 50 años de vinilos*<sup>42</sup> se propone un repaso a través de las portadas por la historia del rock, *Vinilos rock español. Una historia musical y emocional a través de 30 años de vinilos*<sup>43</sup> está dedicado al estudio de la historia del mismo género musical pero en el caso español, *Vinilos eros. La historia del erotismo a través de 60 años de vinilos*<sup>44</sup> centra su interés en el análisis de la imagen del erotismo a través de los diseños de las portadas y *Vinilos cómic. 50 años de complicidad entre el cómic y la música*<sup>45</sup> recorre las portadas relacionadas con el cómic.

Un caso muy diferente lo presenta *Historia iconográfica de la música en la publicidad*<sup>46</sup> de Fernando Montañés y Mikel Barsa. El libro ofrece una historia del diseño de una selección de portadas de discos en su relación con la publicidad en España. Pero a pesar de que el título ofrece una propuesta iconográfica, su contenido aborda la incidencia de la música en la publicidad y no la de sus representaciones.

Resultan especialmente interesantes, por otro lado, los trabajos que indagan en la representación de la música en las monedas y billetes al tratarse de exploraciones que van más allá de los estudios de la plástica. Son los casos de “La música en la numismática conmemorativa europea del siglo XX”<sup>47</sup> de Luis de León, o el ensayo de Marin Marian-Balasa, “Music on Money: State Legitimation and Cultural Representation”<sup>48</sup>. En este último su autor trata de identificar los significados políticos, sociales, culturales y antropológicos de la presencia de diversas representaciones de la música en los billetes de varias naciones europeas anteriores a la adopción del euro como moneda única. Teniendo en cuenta la condición simbólica del dinero, Marian-Balasa estudia las relaciones que mantuvo el Estado con su cultura nacional y reflexiona sobre la renuncia a esos valores al aceptar la nueva moneda.

Estas nuevas aproximaciones en el campo de la iconografía musical contemporánea se van abriendo camino en los diferentes cursos que sobre la materia se vienen impartiendo en diferentes universidades. Cabe destacar entre ellos los cursos organizados por el Grupo Complutense de Iconografía Musical. En ellos se han presentado varias ponencias que han incidido en diversos aspectos de la representación de la música. En el III curso (2007), dedicado a la iconografía contemporánea, participaron junto a Rodríguez Suso, Víctor Sánchez Sánchez con “Las imágenes como fuente de investigación musicológica en las publicaciones periódicas españolas en torno a 1900”, José Antonio Robles Cahero con “Panorama visual de la iconografía de la música mexicana en el siglo XX”, Eduardo Rodríguez Clavo con “Iconografía en las portadas

---

<sup>42</sup> François Thomazeau y Dominique Dupuis: *Vinilos rock. Breve historia del rock a través de 50 años de vinilos*. Traducción de Mo Lécule y Juan Ferré Mur. Barcelona: Somoslibros, 2009.

<sup>43</sup> Javier Memba: *Vinilos rock español. Una historia musical y emocional a través de 30 años de vinilos*. Barcelona: Somoslibros, 2009.

<sup>44</sup> Bernard Marcadé: *Vinilos eros. La historia del erotismo a través de 60 años de vinilos*. Traducción de Mo Lécule. Barcelona: Somoslibros, 2009.

<sup>45</sup> Christian Marmonnier: *Vinilos cómic. 50 años de complicidad entre el cómic y la música*. Barcelona: Somoslibros, 2009.

<sup>46</sup> Fernando Montañés y Mikel Barsa: *Historia iconográfica de la música en la publicidad*. Madrid: Fundación Autor, 2006.

<sup>47</sup> Luis de León: “La música en la numismática conmemorativa europea del siglo XX”, *ABAO. Anuario 1990-1991*. Bilbao: 1991, pp. 43-46.

<sup>48</sup> Marin Marian-Balasa: “Music on Money: State Legitimation and Cultural Representation”, *Music in Art*, 28, 2003, pp. 173-189.

de rock”, José Luis Molteni con “La voz del Griot. Música en la obra visual de Jean-Michel Basquiat” y Nicola Bizzo con “Stage costumes and glam aesthetic: Queen live performances”. En la sexta edición de los cursos *-Resonancias de la iconografía musical* (2011)-, Manuel Pedro Ferreira presentó “Ecos del Jazz-band. Una perspectiva portuguesa” y, nuevamente, Rodríguez Clavo impartió la conferencia titulada “Iconografía en las portadas de rock”<sup>49</sup>.

Siguiendo esta postura integradora que contempla la apertura de nuevos horizontes en los estudios de iconografía musical se encuentra el trabajo que aquí presento. Con él planteo un punto de partida para el conocimiento de esas relaciones sógnicas y convenciones dadas en la representación de las diversas manifestaciones de la música. Se trata de abordar un tema que hasta ahora no había sido trabajado y que considero que dará lugar a nuevos estudios sobre estas relaciones y códigos visuales.

---

<sup>49</sup> Estas ponencias no han sido publicadas. En <  
[http://www.imagenesmusica.es/Sitio\\_web/Cursos\\_UCM.html](http://www.imagenesmusica.es/Sitio_web/Cursos_UCM.html)>, (consultada 3 de junio de 2012).

## Análisis de las imágenes seleccionadas del *Fondo de Iconografía Musical Bordas-Robledo*

### *Publicidad*

En este apartado se analiza una serie de anuncios publicitarios recogidos en prensa y revistas que han utilizado la representación de la música para presentar sus productos en el mercado.

En primer lugar, he observado que se reitera el empleo de instrumentos musicales en los anuncios de las entidades financieras. Es el caso de la **imagen 1 (R. 81. Fotografía (color). *El País*, 06-09-07, pp. 10 y 11. Publicidad)**. En ella se observa en medio de un paisaje desértico un conjunto de tres tuberías de acero inoxidable extendidas paralelamente desde el ángulo inferior izquierdo de la imagen, hasta el derecho. En dos ocasiones, un par de tuberías describen curvas convexas en relación a la línea de tierra. En el espacio que propicia la segunda elevación de las tuberías del suelo se deja entrever en la distancia una estructura también metálica. Y justo debajo de esta segunda ondulación se halla una joven vestida de negro, sentada en una butaca tañendo un arpa. El cielo domina la composición, pero su tonalidad no se mantiene uniforme. Se presenta cubierto de nubes grises en la zona que queda a la izquierda de las tuberías, mientras que a la derecha, en el campo en que se encuentra la joven, se abren claros y las nubes son débiles y escasas. En el margen superior izquierdo se puede leer en el interior de un pentagrama la frase “Calidad in crescendo”. En ella, las letras “d”, terminan en una ondulación semejante a la de las plicas de las corcheas. Mientras, en el pie de la imagen, un texto explica la creación de un nuevo grupo de inversiones en el seno de la entidad bancaria La Caixa. Se acompaña del logotipo corporativo.

Atendiendo de entrada a la modulación tonal del cielo, se observa una clara división espacial en dos regiones: una en la que dominan los tonos grises por la presencia de una abundante nubosidad (izquierda), y otra, mucho más diáfana, donde las nubes se disipan (derecha). A esta delimitación contribuye el recorrido de la tubería, coincidente con la transición cromática del cielo. La zona dominada por la oscuridad y la inestabilidad es estrecha, ocupando un espacio muy reducido en la composición, mientras que la otra, dominada por la luz y la estabilidad se amplía hacia la línea de horizonte. Es en esta región en la que una joven, elegantemente vestida, está tocando un arpa. La sensación de tranquilidad que transmite su presencia refuerza el sentido de seguridad plena que ofrece el lugar en el que encuentra situada. La segunda elevación de las tuberías, además forman el contorno de un arco que la protege.

El empleo de la frase “Calidad in crescendo” en el interior de un pentagrama y con varias letras que se asemejan formalmente con figuras musicales, explica la presencia de la arpista y articula el sentido de la imagen. Con el término *crescendo*, utilizado con el fin de indicar una dinámica ascendente en la ejecución de la música, el anunciante proyecta el movimiento de las tuberías. Esa sensación de movimiento creciente se ve favorecida por la proyección en perspectiva de los conductos metálicos. Esas tuberías que crecen se deben relacionar con el crecimiento de la entidad financiera, que ha apostado, como se explica en el texto, por la creación de un nuevo grupo inversor con el propósito de ofrecer mayores garantías de éxito a sus clientes. Por su parte, la arpista refuerza la seguridad y tranquilidad, además de asegurar la seriedad con la que La Caixa

cuidará el dinero de sus inversores. La ejecución del arpa, en este contexto se relaciona con su presencia en las orquestas sinfónicas y por tanto se debe observar como un instrumento que denota un cierto estatus artístico y refinado. Por ello se sitúa en la región en la que el cielo no amenaza con lluvia. Se encuentra en la región donde domina la luz solar, la claridad y la estabilidad. Con todo ello, se dibuja un escenario de absoluta seguridad para el inversor de La Caixa, quien podrá confiar en el nuevo producto de esta entidad financiera sin temor a fracasar en su apuesta.

Siguiendo un planteamiento discursivo similar se encuentra la **imagen 2 (R. 85. Fotografía (color). *El País*, 09-09-07, pp. 12 y 13. Publicidad)**. En este caso se observa a una joven, también vestida de negro, en medio de una amplia llanura mientras toca el violín. Justo sobre su cabeza, se cruzan tres carreteras sustentadas por anchos pilares de hormigón. Éstas describen diferentes direcciones. En la central, que desarrolla su recorrido desde el margen inferior izquierdo hasta el superior derecho, posee varias señales de tráfico. En la línea de horizonte se aprecia vegetación y la salida deslumbrante del Sol. La composición se encuentra acompañada de la frase “Equilibrio in crescendo” sobre un pentagrama blanco, volviendo a semejarse la letra “d” a la plica de una corchea. Nuevamente un texto explica a los pies de la fotografía las ventajas que proporcionará a los inversores de La Caixa el nuevo grupo inversor que nace en su seno.

Se observa que el mensaje que busca transmitir es el mismo que el del anuncio anterior: depositando su confianza en el nuevo grupo inversor, los clientes de La Caixa verán multiplicados sus beneficios al contar con la garantía de una empresa seria. Sin embargo, aunque se encuentren semejanzas con el análisis anterior, los elementos que aquí se emplean conducen a este camino por otros derroteros.

En primer lugar, las carreteras. Se trata de tres caminos que se cruzan en las alturas y que se prolongan más allá de los límites establecidos por el marco fotográfico. Estas carreteras se presentan seguras por la presencia de señales de tráfico que regulan y garantizan la circulación por ellas de forma segura. En su posición elevada encontramos una relación con el crecimiento de los beneficios económicos al que anima la frase que se encuentra dentro del pentagrama. Y a pesar de que cada una describa una trayectoria diferente, queda garantizado un equilibrio de conjunto. Se hace alusión así tanto a los altibajos que puedan sufrir las inversiones bursátiles tomando diferentes direcciones dependiendo del funcionamiento de los mercados internacionales, como a los diversos intereses que posea cada cliente.

A esta firmeza y confianza en el grupo inversor anima el nacimiento de un nuevo día. El Sol alumbra un panorama optimista que queda reforzado con la presencia de la violinista vestida de negro. Su aparición, en este caso transmite seguridad y equilibrio. Y es que el violín aquí se concibe como un símbolo de perfección debido a que se le ha otorgado el papel de referente de una sociedad culta, como afirma Lancelotti<sup>50</sup>, y se proyecta en él el repertorio canónico de la música occidental.

Otro anuncio de un banco es el que presenta la **imagen 3 (R. 253. Fotografía (color). *The Banker*, diciembre 2005, p. 5. Publicidad)**. En el centro de un escenario de un auditorio, puede observarse desde el espacio de la tramoya, a una mujer y a un hombre en pie, comentando unas partituras. Se encuentran junto a cuatro sillas que describen un semicírculo en dirección al patio de butacas. En dos de las sillas desocupadas, puede observarse una viola y un violonchelo. Frente a ellas, se hallan unos atriles que soportan

---

<sup>50</sup> Mario A. Lancelotti: *El violín y sus maestros*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 7.



unas *particellas* abiertas. El patio de butacas, sin público, se mantiene en penumbra. Sólo se ilumina el escenario en el que están los dos músicos conversando. La fotografía se acompaña de un eslogan en letras blancas recortado sobre fondo rojo: “A partner in tune with your needs. The Bank for Banks”. Debajo, se incluye un texto explicativo, y el símbolo de la entidad bancaria junto a sus siglas, UBS, formado por tres llaves cruzadas.

La escena descrita corresponde a un ensayo de un cuarteto de cuerdas en un auditorio, hecho que podemos afirmar por la ausencia de público en los asientos y porque los músicos están consultando en pie unas partituras.

El eslogan de este anuncio pone en valor la acción que desarrollan los componentes que están sobre el escenario. El término socio podría, en el contexto intrínseco de la representación, sustituirse por el de compañero. Al tratarse de un grupo de cámara, los personalismos deben quedar al margen en aras de alcanzar el éxito del conjunto en la interpretación. A esa acción de camaradería alude el banco UBS.

Se trata de un anuncio publicado en una revista financiera, dirigido a otras entidades bancarias. Al recurrir a la presentación de un gesto como el descrito, el banco UBS está haciendo llegar el mensaje de que su comportamiento a la hora de entablar relaciones con otras empresas financieras será el mismo que el que se tiene con un compañero. Sin embargo esto no supone renegar a un tratamiento serio que garantice la efectividad y el buen funcionamiento de los negocios. Por eso se ha recurrido a la presentación de un conjunto de cámara clásico. No podemos pasar por alto que las composiciones para cuartetos de cuerda, por lo general constituyen el repertorio más sofisticado y complejo de un compositor, considerándose en muchos casos el que mayor intelectualidad instrumental presenta en sus catálogos. Por tanto, ofrece un trato de igual a igual (socios), pero con la seriedad que le permite instituirse como el primer banco (*The Bank for Banks*).

La **imagen 4 (R. 307. Fotografía (color). Revista, febrero 2005. Publicidad)** ofrece un enfoque diferente. En esta fotografía se presenta la imagen distorsionada de un violonchelista. Sobre el fondo blanco en el que se recorta la imagen, se lee el siguiente eslogan: “Siempre encontrarás en nosotros un instrumento de apoyo”, y se distingue el icono del banco Central Hispano.

A pesar de la distorsión que presenta la fotografía, se reconoce la acción de ejecución del violonchelo por parte de una persona. Esta distorsión es fruto de la aplicación de la técnica del fotodinamismo propuesto por Anton Giulio y Arturo Bragaglia “con el fin de obtener un registro dinámico de la acción evocando la intensidad vital del fenómeno cinético e ir más allá de una simple descripción del movimiento o de su reconstrucción óptica”<sup>51</sup>. La técnica consiste en destacar de la toma de una acción, las líneas que expresan movimiento, o bien superponer en una sola imagen varias tomas obtenidas durante su desarrollo. Esta inquietud por conocer el comportamiento de los movimientos irregulares, superpuestos o combinados de los cuerpos, les dio resultados como el que ofrece la observación de *Le violoncelliste* (1913) [Figura 1].

Más allá de esta aclaración no podemos establecer una relación mucho más estrecha entre el anuncio del banco Central Hispano y la fotografía de Bragaglia que el de

---

<sup>51</sup> Castelo Sardina: *Del ruido al arte...*, p. 129.

señalar el empleo de la técnica del fotodinamismo y la coincidencia con el objeto estudiado.

Lo que si se observa de nuevo es el empleo de un instrumento de la familia del violín en la publicidad de una entidad bancaria. En este caso, la frase que articula el discurso propone al cliente que acuda al banco como su instrumento de apoyo. En este sentido la palabra “instrumento” se aleja de su acepción musical, y cobra el significado que lo define como “aquello de que nos servimos para hacer algo”<sup>52</sup>. Pero el anunciante, aunque emplee ese término con esa significación, no quiere perder la información simbólica que le aporta la presencia del violonchelo en su campaña, enlazándolo así con la tradición cultural que se ha indicado para el violín y toda su familia.

Pasando a analizar otra línea temática, en la **imagen 5 (R. 153. Fotografía (color). Revista. Publicidad)** se presenta un anuncio del Centro para la Cultura y el Conocimiento (CCC) en el que se oferta un curso de guitarra eléctrica a través de correo postal. En él se puede observar a un hombre con pelo cano vistiendo una camisa de flores, pantalones vaqueros y gafas de sol, en actitud de tocar la guitarra eléctrica que lleva en sus manos. La imagen se acompaña de un texto que razona por qué se debería realizar un curso de guitarra eléctrica, y no uno de guitarra clásica. Entre otros motivos, se aduce a la comodidad del instrumento para iniciarse en la práctica guitarrística, a la vez que atraería a su estudio con mayor facilidad a otros miembros de la familia, como al padre, ya que puede que “cumpla un sueño de juventud”, usando unos vaqueros rotos y la camisa preferida de su hijo.

La imagen que propone en este anuncio el CCC es el resultado de la combinación de dos elementos icónicos que maneja el imaginario popular actual. Por un lado, la camisa de flores, que remite a la estética hippie surgida al calor de los movimientos estudiantiles de mayo de 1968. Y, por otro lado, la imagen del roquero que porta su instrumento estrella, la guitarra eléctrica, vistiendo pantalones vaqueros y cubriendo sus ojos con gafas de sol.

Como se desprende de la lectura del texto, este mensaje no está dirigido de forma exclusiva a un público juvenil, por mucho que las frases hagan referencia a este sector social. Con la presentación de este híbrido iconográfico, la academia de estudios a distancia persigue captar el mayor número de alumnos/clientes que se vean reflejados a través del hombre de la fotografía. Éste representa a todos aquellas personas que han logrado vencer sus limitaciones psicológicas producidas por la edad, y han hecho realidad aquellos deseos que veían ya inalcanzables. La imagen de la guitarra eléctrica se presenta como icono de la modernidad, de la juventud y la rebeldía, pero también ya de una edad de oro que a muchos les gustaría recuperar.

La música, como hobby, al que recurre cierto sector de la sociedad al alcanzar la estabilidad laboral que les permite tener horas libres para dedicárselas a su estudio, o al jubilarse, es un tema al que se acude también en la **imagen 6 (R. 391. Fotografía (color). *El País*, 23-12-98, p. 23. Publicidad)**. Se trata de un anuncio en el que se presenta la fotografía de un hombre mayor ataviado con pantalones cortos y camisa de flores sobre un fondo blanco. Tiene un sombrero de paja, medias blancas y aletas en sus pies. Consigo lleva diversos útiles: una caña de pescar, una riñonera, herramientas de

---

<sup>52</sup> Tercera acepción que da para la palabra “instrumento” el diccionario de la Real Academia Española. En <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=helic%F3n](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=helic%F3n)>, (consultada 3 de junio de 2012).

jardinería, un saco con palos de golf, tres pelotas de tenis, un libro y una cámara de fotografía. Y junto a todo ello, también porta una guitarra clásica. La imagen se encuentra encabezada por la pregunta “¿Qué plan tiene para cuando se jubile?”, eslogan de la campaña de un plan de pensiones del BBVA.

En este caso, la campaña se dirige a aquellas personas que están cercanas a alcanzar su jubilación con el fin de que se abran un plan de pensiones en el mencionado banco. El hombre de la fotografía, se presenta con todos aquellos útiles que representan las actividades de ocio a la que puede destinar su tiempo tras jubilarse. Estas se constituyen en referentes socioculturales a los que la sociedad actual asocia la jubilación. Y entre ellos aparece una guitarra, instrumento que juega aquí un papel simbólico, como imagen de la práctica de la música.

Pero no se trata de una guitarra eléctrica como en el caso anterior, sino de una guitarra clásica, por lo que su sentido es contrario al que se proponía para la primera. La guitarra clásica, en manos de un jubilado se relaciona con la música popular y folklórica, a la que se dedican en mayor medida las agrupaciones musicales y rondallas compuestas de las que suelen formar ellos parte.

La **imagen 7 (R. 129. Fotografía (color). Revista. Publicidad)** ofrece una sección de un violín y su arco en diagonal, desde el margen izquierdo al superior derecho, sobre un fondo burdeos. Se juega con los efectos de claroscuros en la presentación del instrumento, siendo la escotadura izquierda la parte en la que incide la mayor cantidad de luz, y el extremo superior derecho, la que se pierde en la oscuridad. En este orden puede leerse sobre cada una de sus cuerdas las siguientes frases y palabras: “Zona Residencial”, “Área Comercial Abierta”, “Hotel”, y “Parque Empresarial”. En este anuncio se promueve la adquisición de una vivienda en la zona residencial Vega del Rey, como puede leerse junto al eslogan “una ciudad para todos” que aparece en la esquina superior izquierda de la fotografía.

El empleo del violín para enumerar sobre su tapa las prestaciones con las que contará la urbanización anunciada, implica una nueva concepción simbólica de este instrumento. En este contexto el instrumento representa la perfección, la exquisitez, la posesión de un gusto refinado, derivado de su condición representativa de lo clásico. Por ello, su presencia en este anuncio implica una oferta de vida de lujo para aquellos que decidan acceder a la compra de una vivienda en el citado residencial. La persona que aquí pretenda vivir deberá poseer un cierto estatus económico que le permita compararse con la exquisitez que representa el violín, ya que contará con unas prestaciones que le proporcionarán bienestar y que no pueden ser costeadas por personas cuya renta no le permita vivir de forma desahogada.

Los anuncios de bebidas alcohólicas también han recurrido al empleo de la imagen de la música para sus campañas publicitarias. En la **imagen 8 (R. 143. Fotografía (color). Prensa. Publicidad)**, en el interior de un salón de ensayo en el que pueden apreciarse varios atriles, un bombo, un juego de campanas tubulares, un vibráfono, un arpa y un piano de cola, se encuentra un hombre meditabundo. Se apoya sobre la tapa del piano, en actitud de escribir en el cuaderno de papel pautado que posee. Junto a él, puede verse también una copa con vino tinto, cuyo color resalta sobre su camisa blanca.

Se trata de un anuncio de los vinos de crianza de las Bodegas Faustino. El hombre que lo protagoniza es el pianista valenciano Oscar Mateu. En su pensamiento, el anuncio le atribuye las frases que aparecen debajo de la fotografía:

“Noto como la música fluye y mis dedos aletean al fusionar el sentimiento con la pasión y la experiencia.

Por eso me gusta Faustino de Crianza, un vino con carácter y equilibrio, con la fuerza de la juventud y el potencial de la madurez. Un vino con toque de sentimiento”.

Conectando el contenido de las frases con la información que presenta la imagen, se desprende que la mejor interpretación posible del piano, sobre el que se apoya el protagonista, se produce a través del consumo de la bebida anunciada. Se quiere transmitir la idea de estar ante una bebida que proporciona el estado de perfecta concentración para poder desarrollar la práctica musical con el éxito asegurado. La sensación que se alcanza al ingerirla favorece la interpretación pasional del piano, sin que ello afecte a lo aprendido con el paso de los años. Esta unión entre la bebida y el poder de experimentar una mayor concentración para una mejor ejecución del instrumento, queda reforzada en la fotografía. Observamos como la copa de vino se encuentra justo al lado del pianista, sirviéndole de apoyo al ejercicio compositivo que en esos momentos se haya realizando.

En un sentido similar se encuentran las dos imágenes correspondientes a sendos anuncios del vino gallego Martín Códax **[Imágenes 9 y 10] (R. 318. Fotografía (color). *El País*, 29-11-05, p. 2. Publicidad) y (R. 407. Fotografía (color). *El País Semanal*, 26-12-99, p. 66. Publicidad)**. Ambas se encuentran divididas en dos franjas. En una de ellas se ofrece una imagen fotográfica y en otra la información textual del anuncio acompañada de la botella de la marca sobre fondo blanco. La primera imagen presenta en su mitad superior al contenedor del producto anunciado, sustituyendo a una escultura de las jambas del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Sobre el apostolado puede leerse el eslogan “Sabor a Gloria”. Mientras, el segundo anuncio vuelve a presentar el mismo envase, pero ahora sustituyendo a uno de los tubos de un órgano, sobre el que puede leerse “Notas vivas”. Se trata, como señala el texto que le acompaña en el margen inferior, del órgano de la Universidad de Santiago de Compostela.

El interés que presentan estos fotomontajes recae, en primer lugar en el nombre con el que se ha dotado al producto: Martín Códax. La alusión directa al afamado juglar gallego, del que se conservan siete cantigas de amigo en el Pergamino Vindel<sup>53</sup>, posibilita un acercamiento a él en este análisis. Además, las botellas de esta marca llevan como fondo en sus etiquetas una partitura.

En la primera imagen, se ha relacionado el nombre de una de las portadas más importantes del románico europeo con la sensación que se alcanzaría con el consumo de la bebida anunciada. Al aparecer en sus jambas se está presentando la bebida como un medio para lograr un estado de satisfacción, comparable con el prometido por el programa iconográfico dispuesto al ingreso del templo compostelano. Esta campaña, como puede leerse en uno de los márgenes, responde a la celebración del *Xacobeo* en 2004.

---

<sup>53</sup> Es posible que se tratase de un juglar o de un segrer (escudero que cobraba por sus canciones) dotado de una educación propia de los círculos clericales o aristocráticos. A él son atribuidas las citadas cantigas de amigo que, según Giuseppe Tavani fueron creadas a mediados o en el tercer cuarto del siglo XIII. Manuel Pedro Ferreira: “Codax [Codaz], Martín”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid: SGAE, 1999, p. 786.

Por su parte, el segundo fotomontaje, hace uso del órgano de la iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela para presentar como uno de sus tubos a la botella. Tanto con el eslogan, como con el texto que acompaña al anuncio, se pretende causar la sensación de estar disfrutando de una música que permite ir mucho más allá de lo terreno, una música celestial. Por eso aluden al sonido del órgano, en su condición de medio conector con el acceso directo a la felicidad que promete el cielo, en el simbolismo del cristianismo<sup>54</sup>.

Puede observarse en la **imagen 11 (R. 157. Fotografía (color). Revista. Publicidad)**, en blanco y negro, a una joven y a un anciano intercambiando miradas cómplices. Ambos visten de blanco, y cada uno posee un micrófono dinámico de bobina con pie. Ella se muestra en actitud de cantar. En sus manos lleva una serie de papeles blancos doblados de tal modo que no se permite al observador conocer su contenido. Por su parte, el hombre sostiene un pañuelo, también de color blanco, en su mano derecha. Entre ellos, y en color, se observa una botella de ron de la marca Havana Club acompañada del eslogan publicitario del producto: “El Alma de Cuba”.

La fotografía presenta la actuación musical de dos cubanos, una joven, y otro anciano. Ambos, al vestir de blanco hacen referencia al color que caracterizó durante una época el paisanaje isleño y que fue difundido por el cine de los años treinta y cuarenta del siglo pasado. De ahí que se marque esa relación cinematográfica al presentar la imagen en blanco y negro. Muchas son las fotografías correspondientes a este periodo histórico que atestiguan el empleo de este color en la vestimenta de las agrupaciones musicales cubanas. Citemos como ejemplo las tomadas al Sexteto Habanero y a la Orquesta Aragón [Figuras 2 y 3]. Estos grupos se caracterizan por haber sido los máximos difusores del son en estos años<sup>55</sup>, por lo que iconográficamente podemos establecer un vínculo entre su presencia y esta determinada música.

Regresando a la fotografía del *FB-R*, observamos que la pareja protagonista además de vestir de blanco está cantando, compartiendo con complicidad el mismo espacio, la misma letra, y la misma música. Esa canción que comparten se convierte en el símbolo de la herencia que la humanidad transmite de generación en generación. Y en ese punto es en el que puede entenderse la intención de este anuncio.

La presencia de una persona de edad avanzada junto a otra joven propone la lectura del trasvase de la experiencia y del inevitable paso del tiempo. Mientras ella posee una piel tersa, él tiene arrugas en su cara y en sus manos. Por ello, pongo en relación esta lectura con un programa iconográfico renacentista que encuentra su mejor representación en la pintura de Giorgione *Las tres edades del hombre* [Figura 4]. En ella se aborda la enseñanza de la música como un medio de transmisión de valores morales de generación en generación. Aparecen tres personajes de edades diferentes, un joven, un hombre de mediana edad, y un anciano. El hombre de mediana edad, a la derecha de la composición, señala una partitura que porta el joven del centro. Éste se mantiene atento a sus indicaciones. Mientras, el anciano situado a la izquierda, invita con su mirada al

---

<sup>54</sup> El cielo es considerado en la tradición cristiana como el estado o lugar de aproximación a Dios después de la muerte. Federico Revilla: *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990, p.89.

<sup>55</sup> Tony Évora: *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 290-294.

espectador a introducirse en la escena, subrayando de este modo la acción que se desarrolla: la transmisión del noble arte de la música<sup>56</sup>.

Siguiendo esta lectura, observamos que al igual que la música que comparte la pareja del anuncio de Havana Club, la bebida promocionada, ha pasado de padres a hijos, convirtiéndose en el alma de la isla de Cuba, como reza el eslogan.

Sin embargo la esencia de la que hace gala esta marca se justifica por una relación de elementos culturales cuyos iconos<sup>57</sup> identifican visualmente. En primer lugar, la música popular cubana, especialmente el son, reconocida en sus cantantes, que visten de blanco emparentándose con los modelos ya descritos. Y, por otro lado, la presencia de una bebida característica del país: el ron. De este modo se produce una conexión directa entre una determinada música y una determinada bebida, asociando su unión a la identidad de Cuba.

Siguiendo un planteamiento similar, la misma marca de ron sacó otros anuncios fotográficos localizados con los números **R. 249** y **R. 251** [**Imágenes 12 y 13**] en el *FB-R*. El eslogan “El alma de Cuba” y la fotografía de la botella se mantienen como constantes. De este modo se insiste en que la bebida es la esencia de Cuba y que se transmite de generación en generación del mismo modo que lo ha hecho la música popular.

En la **imagen 12 (R. 249. Fotografía (color). *Muy Interesante*, p. 27. Publicidad)** se observa a una niña sonriente en primer plano. Justo detrás de ella, en la galería porticada de una casa cubana, se encuentran cinco hombres de diferentes edades junto a una mujer joven. Dos hombres aparecen bailando al son de la música que ofrecen las guitarras y las maracas que interpretan sus compañeros. La mujer se muestra sonriente a su lado.

Aquí incluso se puede insistir en mayor medida en esa idea de transmisión generacional comentada en el análisis anterior. La presencia de la primera edad, representada en la niña así lo constata. Además, la posición que ocupa su rostro frente al de los demás personajes subraya la importancia de la transmisión a nuevas generaciones. Al igual que en la pintura de Giorgione, la juventud ocupa la posición más destacada de la composición.

Mientras, en la **imagen 13 (R. 251. Fotografía (color). Revista. Publicidad)**, dos hombres sonrientes, uno mayor y otro joven, interpretan juntos música. El mayor, un piano de pared, y el joven las congas. Sobre la tapa del piano puede observarse una botella del ron anunciado.

La música popular o tradicional representada por el toque de las congas<sup>58</sup> que ejecuta el joven se mezcla en este caso con un instrumento que en otros contextos podremos asociar con la música académica o clásica. Aquí vuelve a estar la escena en blanco y negro, y sus protagonistas vestidos de blanco, por lo que se establecen las mismas relaciones ya expuestas en la **imagen 11**.

---

<sup>56</sup> David Alan Brown y Sylvia Ferino-Padgen: *Bellini, Giorgione, Tiziano and the Renaissance of Venetian Painting*. New Haven: Yale University Press, p. 242.

<sup>57</sup> Me refiero a la presencia de iconos al darse el caso en que el “signo mantiene una relación directa de semejanza con el objeto o referente representado”. Castelo Sardina: *Del ruido al arte...*, p. 13.

<sup>58</sup> La presencia de este instrumento de percusión alude a su participación en música de danzas populares afrocubanas como la conga callejera. Évora: *Orígenes de la música cubana...*, p. 201.

Sin embargo los anuncios de bebidas alcohólicas cubanas no son los únicos que recurren al empleo de instrumentos en sus campañas. Las siguientes imágenes lo atestiguan.

En primer lugar la **imagen 14 (R. 402.** Fotografía (color). *Revista El País*, 28-02-99. Publicidad) presenta a dos músicos en el interior de un salón-comedor. Un hombre se encuentra sentado ante un piano de cola sobre el que puede leerse la palabra “Cubano”. Le acompaña una mujer con un violín, sentada en una banqueta, mirando hacia el espectador. El arco del instrumento que sostiene en su mano derecha direcciona la mirada hacia el logotipo de la marca de tabaco “Minis Cubanos”, que se encuentra separando en una orla elíptica la imagen fotográfica de la parte en la que se expone el texto y las diversas cajetillas del producto. Su eslogan es: “Nunca en tan poco tamaño se había encerrado tanto sabor”.

Se reconoce en esta escena la actuación detenida de un conjunto musical formado por un piano y un violín en un restaurante. En el empleo de estos instrumentos se observa una relación simbólica. Dado a su carácter refinado y selecto en cuanto al repertorio canónico al que inspira su presencia, juegan un papel que impone respeto y reconocimiento de un elevado grado de intelectualidad<sup>59</sup>. Su empleo aquí no deja de conectarse con esta idea, y es que ambos aluden a la cultura tabaquera de Cuba, todo un icono clásico nacional. En este sentido podemos englobar tanto a los instrumentos como al tabaco dentro del adjetivo clásico, a cuya conexión ayuda la indicación que realiza con el arco del violín la mujer hacia el logotipo de la marca. La idea se refuerza además con la presencia de la palabra “Cubano” sobre la tapa del piano, ya que con ello se insiste en que ese producto es igual de clásico que los instrumentos señalados.

Por otro lado, la **imagen 15 (R. 182.** Fotografía (B/N). *20 minutos*, 25-07-05, p. 21. Publicidad) presenta un anuncio compuesto por dos fotografías dispuestas la una sobre la otra. La del nivel superior ofrece el detalle de una fachada clásica con dos columnas de orden jónico. Separada por una franja negra con el eslogan del anuncio -“CUBA Sí, similar y diferente”-, se encuentra la segunda fotografía. En ella, dos hombres jóvenes caribeños, ejecutan sonrientes dos congas. La composición se completa con dos textos más. En uno se compara las imágenes -“Estas columnas son habaneras. También nuestra percusión es clásica. En Cuba está la diferencia”-, y en otro se explican las condiciones de la promoción. De la lectura del segundo se desprende la invitación al lector a participar de un concurso de un viaje a Cuba.

El anunciante pretende abrir nuevos horizontes en el mercado turístico de Cuba. Para ello hace uso del concepto “clásico”. En este caso, en su empleo, hallan dos implicaciones<sup>60</sup>. La primera se encuentra explícita en el texto y confiere a la música cubana la condición de ser clásica. Al tratarse de un anuncio pensado para un público europeo, al que se le reconoce poseedor de una rica cultura musical en el sentido académico o erudito de la expresión -música clásica-, se quiere relacionar con ella la música cubana tradicional.

Por otro lado, el término clásico que reside en la música cubana, pretende llamar la atención sobre su arquitectura nacional. Este movimiento se explica por la creación del canon. Cuba ha exportado al mundo una imagen estereotipada de su música a través del

---

<sup>59</sup> Pere Vallribera: *El piano. Su aparición y desarrollo*. Barcelona: Clivis Publicacions, 1983, p. 13.

<sup>60</sup> En el sentido que argumentaba Gombrich en su crítica al método de Panofsky. Gombrich: *Imágenes simbólicas...*, p. 16.

son, la salsa o el merengue, con las agrupaciones musicales que las interpretan como referentes. La música cubana, en concreto la popular, representa e identifica con más fuerza que otras manifestaciones artísticas a la Isla. Según el musicólogo cubano Leonardo Acosta, “en el mundo entero nos identificarán, ante todo, por la música popular, que es además nuestro principal producto cultural de exportación desde los años veinte, e incluso desde antes”<sup>61</sup>. Y además que se produce una llamada de atención sobre la arquitectura porque Cuba no es conocida principalmente por ese motivo. Europa es la cuna de la arquitectura clásica, por lo que ir en su búsqueda al Caribe no tendría sentido de ser para un europeo que puede encontrarla en su continente. Por ello, comparando la percusión clásica isleña con estas manifestaciones edilicias, se piensa atraer a los amantes de la arquitectura a conocer Cuba.

Por otra parte la **imagen 16 (R. 158. Fotografía (color). Revista. Publicidad)** presenta en sentido oblicuo ascendente y siguiendo planos paralelos dos fotografías: la de una sección de un saxofón<sup>62</sup> y la de una sección de una botella de ron de la marca Brugal. Una de las llaves del instrumento, se ha sustituido por la tapa del envase de la bebida. El eslogan “Tiene otro ritmo” acompaña a la imagen.

Al igual que sucedía con la **imagen 11**, este anuncio presenta a la bebida como un elemento fundamental para comprender la identidad y el sentir del pueblo de Cuba. El texto que acompaña a estas fotografías asocia de forma directa el producto con la música. Se plantea que no puede comprenderse Cuba sin su música, pero tampoco sin esta bebida, ya que ambos van unidos al “ritmo del Caribe”.

La utilización de un saxofón no es aleatoria. Si en el anuncio de Havana Club la música a la que se hacía referencia era el son y con ella a toda una tradición heredada de generación en generación, aquí se alude a una música ligada con ambientes festivos juveniles, a través de su asociación con la salsa o el merengue. La relación entre bebida y música sigue estando presente, pero el destinatario ahora viene a ser un público más joven que se mueve en los ambientes de discotecas. A esta conclusión he llegado al observar que el fondo empleado para la fotografía es oscuro, invitando a relacionarlo con la luz tenue de estos locales de baile.

También en campañas publicitarias sobre relaciones sexuales se hace uso de diversas representaciones musicales. Es el caso de la **imagen 17 (R. 115. Fotografía (B/N). *El País*, 30-08-04, p. 23. EFE. Opinión y Difusión Cultural)** en la que se observa como una mujer introduce una moneda en una máquina expendedora de preservativos femeninos. En el panel frontal donde se encuentran las instrucciones de su uso, puede leerse la siguiente frase: “Mujer, marca tú el ritmo”. Justo debajo se observa la fotografía de un preservativo. El fondo sobre el que se recortan el texto y la fotografía emula a una partitura. Se encuentra compuesta principalmente por la figura del símbolo femenino - un círculo unido a una cruz en su parte inferior (Unicode: U+2640)<sup>63</sup> -.

---

<sup>61</sup> Leonardo Acosta: *Otra visión de la música popular cubana*. Colombia: Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 73.

<sup>62</sup> Al presentarse una sección muy reducida del instrumento, no puedo concretar de qué tipo de saxofón se trata.

<sup>63</sup> Codificación de caracteres universal promovido por el *Unicode Technical Committee* (UTC) con el fin de facilitar el tratamiento informático, transmisión y visualización de textos de múltiples lenguajes y disciplinas técnicas además de textos clásicos de lenguas muertas. En <<http://www.unicode.org/history/summary.html>>, (consultada 19 de mayo de 2012).



Esta fotografía acompaña a una noticia que lleva por título “Ellas también pueden elegir”, referida a la instalación pionera de estas máquinas expendedoras en la ciudad de Ceuta. La elección de un papel pautado como imagen de fondo del panel frontal se relaciona directamente con el eslogan de campaña utilizado. Y es que el empleo de la palabra ritmo, en este contexto denota dos posibles significados, uno explícito y otro implícito. El primero es el que propone una relación estrecha con lo musical: el ritmo como elemento generador y organizador de la música. Y el segundo, que se deriva en su concepción del primero pero que actúa como mensaje principal del anuncio, es el que anima a la mujer a llevar el control de sus relaciones sexuales, poniéndole freno a una posible situación de embarazo no deseado a través del uso de los preservativos que, gracias a esa máquina, tiene a su alcance de manera más fácil.

Sin ningún lugar a dudas el éxito de este mensaje se encuentra en la comprensión de la imagen que actúa como soporte informativo. Las constantes campañas sobre prevención del embarazo y educación sexual que en las últimas décadas se han venido sucediendo por parte de las distintas administraciones sanitarias y educativas, ha propiciado el conocimiento a un sector muy amplio de la sociedad de los símbolos que representan la sexualidad masculina y femenina. Por ello el hecho de encontrar el símbolo femenino en la partitura de la máquina supone una llamada de atención a la mujer. A lo largo de la partitura se sucede este símbolo, mezclándose con los propios de la escritura musical (ligaduras, acentos, etc.). Al “leerla”, la usuaria de la máquina está siendo informada de que en ella se encuentra la decisión de protegerse en sus relaciones sexuales.

Otro caso se halla en la **imagen 18 (R. 240. Fotografía (color). *Per gli Uomini*, invierno 2005, p. 93. Publicidad)**. En ella un hombre con el torso al descubierto se presenta tocando el clarinete, mientras una mujer le abraza por su espalda. Debajo, se incluye la fotografía de una caja de cápsulas para propiciar la erección masculina, que utiliza como símbolo corporativo al icono que representa la sexualidad masculina -un círculo al que se le adosa una flecha en dirección ascendente, Unicode: U+2642-. Le acompaña, en polaco, el eslogan publicitario “Juega con los sentidos. Estimula el deseo sexual”<sup>64</sup>, así como un sello que indica su “eficacia clínicamente probada”<sup>65</sup>.

Se trata de un anuncio de cápsulas estimulantes para el deseo sexual masculino de la marca PeniGra. Por ello la aparición del clarinete juega un claro papel fálico en la imagen. Lo primero que llama la atención en ella es la forma en la que sujeta el instrumento el hombre. Aparte de que la boquilla se encuentra mal colocada, virada en la dirección contraria a su boca, la posición de las manos es incorrecta, porque al encontrarse extendidas, las yemas de sus dedos no tapan los agujeros del clarinete. Por otro lado su cara refleja distracción. Dirige su mirada hacia la derecha, ignorando incluso las caricias que le propicia la mujer que se encuentra a su espalda.

A raíz de estas observaciones pienso que la aparición del símbolo de la marca justo debajo, al coincidir con la flecha en la misma dirección que la posición del clarinete, induce a pensar en el efecto de excitación sexual que deberían provocar estas cápsulas en quienes las consuman. De este modo salvaría ese estado de apatía y desorientación que parece presentar el protagonista de esta imagen y que se relacionaría con la inapetencia sexual. En este sentido, el clarinete, y sobre todo la posición en la que se presenta al ser ejecutado, anticipan la acción del producto en el órgano reproductor masculino.

---

<sup>64</sup> “Zagraj Na Zmyslach. Pobudza Poped Plciowy”.

<sup>65</sup> “Skuteczność Potwierdzona Kliniką”.

En los anuncios de electrodomésticos también se observa una apropiación de la imagen de instrumentos o grafías musicales. Sobre todo en los reproductores de sonido. Es el caso de la **imagen 19 (R. 396. Fotografía (color). Revista. Publicidad)**, en la que, sobre fondo amarillo, se observa la fotografía de dos trompetas, una de juguete, y otra de metal. Se disponen paralelas entre sí en vertical. Encima de la boquilla de la trompeta de plástico se lee “El sonido según muchos televisores”, mientras que a la derecha de la segunda, “El sonido según el Super Hitrón Plus”. En el borde inferior, se incluye la información comercial de un televisor de la compañía Samsung.

El anuncio del televisor Super Hitrón Plus pone de relieve la garantía de calidad de su sonido. Para ello recurre a una comparación visual entre una trompeta de plástico y otra de metal. La primera representa el sonido de un televisor de las marcas ajenas a la anunciada, mientras que la de metal representa el suyo. A través de esta comparación visual se está estableciendo otra comparación pero a nivel auditivo.

Se pone en contraste el sonido de una trompetilla de juguete con el de una trompeta de metal. El empleo de este instrumento y no de otro tiene su razón de ser en la brillantez de su sonido, que se asemejaría al que posee el televisor Super Hitrón. Una segunda explicación que justifica la presencia de este instrumento en el anuncio se halla en el nombre que recibe el pabellón interno que poseen los altavoces y que se detalla en las características técnicas del producto expuestas en el borde inferior de la fotografía.

En el *FB-R* se encuentra otra imagen que sigue el mismo discurso para vender su producto. Se trata de la **imagen 20 (R. 304. Fotografía (color). Revista Scherzo, Año IX, nº 87, septiembre 1994. Publicidad)**. En ella se ve a un lutier de violines trabajando en su taller, rodeado de instrumentos. A su derecha, destaca la fotografía de un altavoz de la marca Celestion, cubierto de una caja de madera en su color. Encabezando la página se puede leer “Perfección maestra”, y en el texto explicativo que le acompaña se comentan las prestaciones que ofrece el altavoz anunciado.

De nuevo se trata de un caso en el que se comparan las cualidades técnicas y tímbricas de un instrumento musical con un aparato tecnológico. Esta vez se incide en la calidad de la madera con la que ha sido recubierto el altavoz, así como en su esmerada fábrica artesana. De ahí que el espacio más propicio para presentarlo sea el taller de un lutier de violines, instrumento cuyo proceso de elaboración posee una rica tradición histórica. A esa maestría del artesano para lograr la perfección del instrumento alude el eslogan publicitario.

Resulta muy interesante comprobar a través de este ejemplo como la tecnología, para poder presentar garantía de calidad, ha tenido que recurrir al modelo artesano. Este tipo de anuncios comprometen a sus productos a cumplir con una calidad comparable a la de un instrumento musical. Esta regresión meramente evocativa<sup>66</sup> busca transmitir confianza en el producto, pero sin renunciar a los beneficios de los avances tecnológicos.

Pasando a analizar otro tipo de anuncios se encuentra ahora la **imagen 21 (R. 384. Fotografía (color). Revista. Publicidad)**. En el interior de un marco de madera sobredorada, se encuentran varios personajes tocando instrumentos musicales, extraídos

---

<sup>66</sup> Como indica Gubern en su explicación sobre los revivals, en estos casos no prima el significado originario, sino la capacidad de evocar y producir nuevos significados. Gubern: *Mensajes icónicos...*, p. 155.

de diversas pinturas. La escena se desarrolla en la habitación del cuadro de Vermeer *Dama sentada al virginal* (ca. 1673-1675) [Figura 5]. Rodeando a la joven que se encuentra al teclado se halla un clarinetista cubista de Picasso, el protagonista de *El pífano* (1866) de Manet [Figura 6], y la pintura japonesa de una geisha tocando el *shamisen*. A este fotomontaje le acompaña el siguiente eslogan publicitario de la empresa Andersen Consulting: “¿Quién dice que los grandes talentos no pueden actuar juntos?”

La compañía Andersen Consulting se presenta en esta campaña publicitaria como garante del buen funcionamiento de las relaciones entre diversas empresas. Para ello recurre a simular la reunión de varios personajes músicos provenientes de diversas obras pictóricas. Como si de una velada artística del siglo XIX se tratase, se encuentran en el espacio de la pintura de Vermeer, las figuras anteriormente citadas para interpretar música en conjunto. Que el escenario elegido para aglutinar al resto de participantes sea el de la obra del pintor holandés, se explica en la importancia que éste dio en sus cuadros a la representación de la música.

La interpretación que persigue la empresa con esta imagen no suscita el mismo análisis que el de la pintura original. Y es que aunque mantiene la presencia en la estancia de la pintura de Dirck Van Baburen, en la que aparece una mujer tocando una cítola junto a dos hombres -*La alcahueta* (1622) [Figura 7]-, las connotaciones<sup>67</sup> que se sugirieron para la obra de Vermeer pasan a un segundo plano.

Aquí, la coincidencia en el mismo espacio de personajes de obras tan dispares responde a otro fin. La empresa anunciante busca equiparar a estos referentes de la historia de la pintura, con importantes empresas que decidan trabajar en equipo. Y es que todos estos músicos de origen tan dispar han coincidido en un mismo espacio para realizar música en conjunto. Abandonan sus marcos, sus limitaciones espaciales, para participar de una puesta en común que les reportará enriquecimiento personal. Del mismo modo, todas aquellas empresas que sean asesoradas por Andersen Consulting lograrán mayores beneficios que permaneciendo en solitario.

El siguiente grupo de imágenes ofrece una lectura similar, por lo que he decidido agruparlas en un único análisis. Se trata de las **imágenes 22-25 (R. 108.1. Dibujo (color). *Revista de la Empresa Mixta de Servicios Funerarios (EMSF)*, 2003, p. 21. Publicidad); (R. 108.2. Fotografía (color). *Revista de la Empresa Mixta de Servicios Funerarios (EMSF)*, 2003, p. 44. Publicidad); (R. 108.3. Dibujo (color). *Revista de la Empresa Mixta de Servicios Funerarios (EMSF)*, 2003, p. 47. Publicidad); y (R. 109. Fotografía (color). *Revista de la Empresa Mixta de Servicios Funerarios (EMSF)*, p. 8. Publicidad).**

En primer lugar, señalando los elementos que poseen en común, se debe indicar que pertenecen a anuncios publicitarios que se relacionan con los servicios musicales que ofrece la Empresa Mixta de Servicios Funerarios (EMSF). Las cuatro comparten el mismo eslogan: “Música para el recuerdo” y ponen a la disposición de quienes lo deseen la participación de la Orquesta del Recuerdo en los funerales. En las tres primeras la información textual que se ofrece es exactamente la misma, ampliándose

---

<sup>67</sup> La presencia de una escena de burdel -*La alcahueta*- en la estancia de la *Dama sentada al virginal* relaciona a la protagonista con una actitud moral criticable. Vermeer siguió las indicaciones del tratado de Cesare Ripa para denotar con la presencia de la música una superación de la melancolía. María Noel Lapoujade: *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. México: Herder, 2007, p. 230.

con más detalle en la cuarta. En todas aparecen instrumentos musicales, siendo otra constante la presencia del violín. Pero aparte, se puede observar un arpa en la **imagen 23**, y un fragmento de un teclado, así como una fotografía de la agrupación mencionada en la **imagen 25**. Ésta se compone de dos violines, un teclado y una voz femenina.

En dos de las imágenes (**21** y **24**), el violín aparece dibujado, mientras que en las restantes se muestra fotografiado. Sin embargo, tanto unas como otras se presentan con un cierto tono oscuro. En los dibujos se recurre a difuminar el color emborronando las formas, mientras que en las fotografías se hace uso de los juegos de luces y sombras en el cuerpo del instrumento o se recurre a su desenfoque. Los fondos sobre los que se recortan estos instrumentos son diáfanos, mostrándose en contraste con los efectos perseguidos con el uso de los claroscuros. Mientras, en la fotografía (**imagen 25**), se logra ese efecto al difuminar el violín. Se observa como desde los hombros a la voluta del clavijero se diluyen sus formas. Este proceso técnico se pretende relacionar con el paso de la vida a la muerte. Los cuerpos se deterioran y desintegran con el paso del tiempo y sólo queda el recuerdo, como anuncia el eslogan del anuncio. Con esos recursos se incide en la incertidumbre que provoca la muerte, ya que la sombra se debe asociar con el alma de los cuerpos siguiendo el sentido de la leyenda alemana reflejada en la obra de Goethe<sup>68</sup>.

La iconografía de la muerte se ha servido de los instrumentos musicales como símbolos de las artes y de los placeres mundanos. Cesare Ripa en su tratado de iconología expone en una de las descripciones que hace de la imagen de la muerte que, en una pintura que de ella realizara Camillo Ferrara “[...] le puso a las espaldas un bordón de peregrino cargado de coronas, mitras y sombreros, libros e instrumentos musicales, cadenas de caballero, alianzas matrimoniales, gran número de joyas y todos los adornos que proporcionan las mundanas alegrías y fabrican el arte y la natura”<sup>69</sup>. Su empleo en las representaciones de la muerte, a partir de la publicación del tratado fue casi siempre una constante, especialmente en las *vanitas*, donde cumplen la función representativa de las artes. Y especialmente el violín, o algún otro instrumento de la misma familia, desempeñaban esta misión, ya que en líneas generales posee connotaciones positivas y evocadoras que se verían truncadas con la llegada de la muerte<sup>70</sup>.

En último lugar incluyo la **imagen 26 (R. 187. Dibujo (B/N). El País, 13-08-05, p. 17. Publicidad)** al tratarse de un ejemplo publicitario de una campaña benéfica en la que se ha hecho empleo de la grafía musical.

Bajo el título “Música para la Paz. Por la West-Eastern Divan” se presenta el dibujo de una alambrada que se ve transformada por la inclusión o supresión de sus elementos constitutivos, dando lugar a una partitura para piano cuya autoría le es conferida a Daniel Barenboim. Las dos primeras vallas que conforman la alambrada, compuestas de cinco cables electrificados, no poseen ningún elemento que altere su forma. Sin embargo la tercera y la cuarta ya tienen un elemento que les es extraño y que introduce la primera transformación. Se trata de una llave que las une en su origen y las convierte en sistema de pentagramas. La quinta y la sexta prácticamente son pentagramas en los que ya se escriben figuras musicales y desaparecen los alambres. Y en los dos últimos no queda resto alguno de lo que fue en su origen, sólo se leen tres compases para piano.

<sup>68</sup> En *Fausto*, la consecuencia visible de la venta del alma del protagonista al diablo es la ausencia de sombra. Revilla: *Diccionario de iconografía...*, p. 345.

<sup>69</sup> Ripa: *Iconología...*, vol. 2, p. 99.

<sup>70</sup> Revilla: *Diccionario de iconografía...*, p. 385.

Esta ilustración responde al programa humanitario que a través de la música lleva a cabo el director Daniel Barenboim para mediar en el conflicto de Oriente Próximo con la Fundación Barenboim-Said<sup>71</sup>. Transformar una alambrada en una partitura supone contribuir desde el arte al final de las guerras entre el pueblo palestino y el israelí. La música, en su representación gráfica se presenta como instrumento pacificador y unificador porque, considerado como idioma, posee la categoría de la universalidad. Para comprenderlo no hace falta traductores. Por esa característica es capaz de reunir en torno a sí a aquéllos cuyos pensamientos se encuentren en las antípodas del entendimiento.

---

<sup>71</sup> En el año 1999, el intelectual palestino Edward Said y el músico israelí Daniel Barenboim pusieron en marcha la Orquesta West-Eastern Divan, integrada por músicos palestinos e israelíes, aparte de otros componentes de países árabes de Oriente Próximo y algunos europeos. Su fin era demostrar que era posible la convivencia pacífica de los pueblos que prolongan su conflicto político-militar. En <[http://es.wikipedia.org/wiki/Fundaci%C3%B3n\\_Barenboim-Said](http://es.wikipedia.org/wiki/Fundaci%C3%B3n_Barenboim-Said)>, (consultado 19 de mayo de 2012).

Las siguientes imágenes a analizar han sido publicadas en entrevistas y artículos de opinión y recogen ciertos debates sociales, como la problemática del ruido en las grandes ciudades.

Comenzando con las pertenecientes a entrevistas y artículos de opinión se hallan en el *FB-R* una serie de retratos de personalidades literarias. Es el caso de la **imagen 27 (R. 3.2. Fotografía (color). *El País*, 11-08-08, p. 45. Luis Sevillano. Opinión y Difusión Cultural)**.

En el interior de un taller se presenta el retrato de cuerpo completo de un hombre de avanzada edad. Éste se halla sentado en una butaca ante una mesa de carpintero, ocupando el margen izquierdo de la estancia. En la pared que se observa a su espalda se localiza un trabajo de punto con motivos vegetales sobre una tela azul, además de las siguientes herramientas de carpintería: una sierra, un martillo, una espátula, un berbiquí, unas tijeras, un juego de destornilladores, otro de llaves y alicates, un nivel, una cinta métrica, varios medidores de ángulos, una regla y una tabla de brocas. A ambos lados de la mesa, cuatro estanterías, dispuestas dos a dos, contienen libros, CDs y DVDs. A la derecha del hombre, se localiza un atril en cuyo soporte no sólo se encuentran dos partituras, sino que descansa en él una flauta dulce. En la pared externa de la estantería de la derecha están colgados ocho ejemplares más de este instrumento. Finalmente sobre la mesa, en su margen derecho, se observa un bote con pinceles y en el izquierdo un artilugio metálico con forma de araña, que posee en cada una de sus cuatro patas un corcho incrustado. De una de sus patas pende una cinta-llavero que en su gancho sostiene un pequeño saco.

Se trata de un retrato fotográfico del poeta valenciano Tomás Segovia que el diario *El País* incluye en las páginas dedicadas a su entrevista con motivo del Premio Federico García Lorca. Sin embargo los elementos que le rodean no aclaran su profesión. El hecho de estar rodeado de herramientas de carpintería en un espacio que se asemeja más al de un taller que al de un estudio, le acerca al dominio de unas habilidades manuales que no se corresponden con el ejercicio de la escritura. Es más, el espacio carece de elementos que apunten a una posible identificación con este arte: no se observan herramientas de escritura de ningún tipo (incluyendo las tecnológicas); y los libros, aunque presentes, no protagonizan la escena.

Sin embargo, el hecho de que el poeta posea una colección de flautas dulces en su taller conduce al establecimiento de relaciones con la iconografía clásica de la poesía. Cesare Ripa señala en su tratado *Iconología*<sup>72</sup>, que uno de los atributos de este arte debe ser la flauta de Pan. Con las cualidades que la definen capaz de producir el “enajenamiento de los auditorios”<sup>73</sup> se presenta como instrumento de evocación pastoril y, junto al arpa, como atributo de la musa Euterpe. Pero la mera presencia de esta colección de instrumentos en el taller del fotografiado no puede ser utilizada para que se desprenda

---

<sup>72</sup> En el tratado se plantean distintos modelos para representar la poesía entre los que aparecen uno o varios instrumentos musicales como atributos identificativos. La descripción más completa de esta alegoría propone que a la personificación de la poesía le acompañarán “[...] tres niños alados que vuelan junto a ella, ofreciéndole el primero la Lira y el Plectro, el segundo la Flauta de Pan, y el tercero la Trompa”. Cada uno de los niños encarna uno de los tres principales modos de la poesía: el lírico, el pastoral y el heroico. El que porta la flauta responde al modo pastoral. Ripa: *Iconología...*, vol. 2, p. 218.

<sup>73</sup> Revilla: *Diccionario de iconografía...*, p. 158.

de ahí una relación como la indicada, por lo que debemos quedarnos sólo con la sospecha de que Segovia desarrolle la práctica musical a través de la flauta dulce.

Un segundo ejemplo se halla en la **imagen 28 (R. 211. Fotografía (B/N). *El País*, 12-05-06, p. 44. Cristóbal Manuel. Opinión y Difusión Cultural)**. Se trata de la fotografía de medio cuerpo de dos hombres en un parque. El que aparece a la izquierda y de perfil se encuentra ejecutando un acordeón. Mientras, el segundo posa de frente con las manos en el interior de los bolsillos del pantalón. De su cuello cuelgan unas gafas de vista. Con la lectura del pie de foto se conoce la identidad de los personajes retratados: “Antonio Gamoneda, ayer en Madrid junto a un músico callejero”. La firma Cristóbal Manuel.

Este retrato del poeta Antonio Gamoneda se incluye en una entrevista concedida al periódico *El País* con motivo del recibimiento del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Según puede leerse en el texto que acompaña a la imagen no existe relación que una a éste con el acordeonista ya que no se da a conocer su identidad. Pero el presentarse junto a un músico no es algo fortuito y cabe preguntarse por la razón que lo justifica y si esta fue una elección del mismo retratado o del fotógrafo.

Aparecer junto a un músico de la calle, como indica el pie de foto, implica un pensamiento muy determinado por parte de quien lo hace. Una posible lectura de esta imagen nos permite presentar al poeta como a un personaje sensible a la situación vivida por un sector marginado socialmente. No obstante, también cabría pensar que el acercamiento al músico con el fin de fotografiarse con él estuviese propiciado por otros motivos a los que no podemos llegar a través del análisis de la imagen.

En la misma línea encontramos el retrato fotográfico de Carlos Ruiz Zafón publicado también en *El País* [**Imagen 29**] (**R. 312. Fotografía (B/N). *El País*, 24-11-04, p. 42. Daniel Mordzinski. Opinión y Difusión Cultural)**. El escritor se presenta en primer plano en el margen derecho de la imagen, permitiendo así observar a su espalda una calle porticada y a un músico callejero ejecutando un saxofón tenor. En este caso el texto que acompaña a la fotografía al pie no menciona junto a quién se encuentra el protagonista. Se limita a indicar que la imagen fue tomada en París.

Se vuelve a observar a un músico callejero formando parte del “telón de fondo” que presenta a un personaje del mundo literario. En este caso, que se trate de un saxofón invita a incidir en el papel desempeñado por determinados instrumentos en relación con diferentes ambientes sociales. Y está claro que este instrumento se conecta de forma directa con los suburbios de las grandes ciudades y con personas que experimentan exclusión social. Es preciso señalar por ello su asociación con el jazz y otro tipo de músicas populares.

Como ya se indicó, estas imágenes también participan de los debates sociales del momento. Entre otros asuntos, en el *FB-R* existen registros en los que se abordan los procesos de comunicación en relación con los avances tecnológicos. Es el caso de la **imagen 30 (R. 205. Dibujo (color). *El País*, 26-03-06, p. 12. El Roto. Opinión y Difusión Cultural)**.

Se trata de una viñeta firmada por El Roto en la que se observa flotando en el agua una botella de cristal con tapón de corcho. En su interior se encuentra un grupo de dos corcheas con sus cabezas en posición inversa a la que propone la correcta escritura musical. La viñeta lleva por título “El mensaje”.

El dibujante está haciendo uso aquí de un modelo iconográfico difundido a través del cine y las series de televisión. Se trata de una botella de cristal que ha sido arrojada a un mar o a un río con el fin de que lleve a otras orillas un mensaje que normalmente en papel se ha depositado en su interior. Pero aquí el mensaje es otro. No se transmite en papel, es un sonido. A ello nos remite la aparición de las dos corcheas que se observan en su interior.

Lo que no cambia es la intención que conlleva el gesto de lanzar al agua una botella, porque con ello se busca que el mensaje sea conocido por otras personas distantes y desconocidas para su emisor. El simple hecho de enviarla creyendo en una futura comunicación, camina por el sendero del entendimiento universal entre las personas. Y si a ello se suma que el contenido de ese mensaje es un sonido, una melodía o una obra musical como refleja la botella de El Roto, esa intención se amplía.

Con el envío de esta botella, El Roto está dando por sentado que sólo a través de la música pueden entenderse todos los pueblos. La música está considerada un lenguaje universal practicado y comprendido por todo el planeta. Pero se debe advertir que se trata de un lenguaje subjetivo que no posee una codificación lingüística universal por lo que su mensaje queda relegado al plano de la utopía. No obstante, esta elección del dibujante conecta con el envío al espacio de la canción *Across the Universe* de los Beatles en 2008 por parte de la NASA para celebrar su cincuenta aniversario<sup>74</sup>. En ese caso la música que fue considerada símbolo universal de una generación determinada, emprendió el viaje fuera de la Tierra con el mismo fin perseguido por la botella de El Roto.

También aborda esta temática la **imagen 31 (R. 14. Dibujo (color). *El País*, 17-04-11, p. 20. El Roto. Opinión y Difusión Cultural)**. Se trata de una viñeta en la que se reconoce a Ludwig van Beethoven caricaturizado por El Roto. El célebre compositor posee la piel de color azul y sostiene en su mano derecha una batuta, mientras que en la izquierda tiene un móvil.

En este caso el dibujante ha utilizado dos referentes clásicos para realizar la caricatura del compositor alemán. Por un lado, se ha basado en el retrato al óleo de Joseph Karl Stieler, reconocido icono de Beethoven [Figura 8]. Y por otro, recurre al lenguaje plástico de Andy Warhol al presentar en azul la piel del personaje. Al modelo propuesto por Stieler el dibujante le retira la partitura de sus manos y le dota de una batuta y de un móvil. A la imagen le acompaña el siguiente texto explicativo: “Beethoven componiendo un tono para el móvil de Warhol...”. Lleva el título de “Pop art”.

El Roto ha creado un híbrido para reflexionar de forma satírica sobre un hecho muy notorio en la sociedad actual. En primer lugar se debe tener en cuenta que al presentar el retrato de Beethoven el dibujante está aludiendo a una de las figuras canónicas de la escena musical occidental. Su elección no resulta para nada gratuita. Beethoven es presentado en el discurso de la historia de la música como uno de los principales exponentes del lenguaje clásico. Es considerado el *sumum* de la perfección artística, imponiéndose además como el referente de la seriedad en el trabajo compositivo. De ahí que Stieler haya captado en su retrato esa expresión de gravedad en su rostro, con el fin de resumir la concentración y seriedad con la que componía sus obras. Esa seriedad se

---

<sup>74</sup> NASA Beams Beatles “Across the Universe” Into Space, <[http://www.nasa.gov/topics/universe/features/across\\_universe.html](http://www.nasa.gov/topics/universe/features/across_universe.html)>, (consultada 28 de abril de 2012).



ha mantenido en el dibujo de El Roto al conservar la expresión del rostro. Sin embargo, ésta se ve alterada por la inclusión del que yo denomino “elemento Warhol”.

Si bien me he referido al retrato de Stieler como un elemento canónico, también lo hago al hablar del empleo del lenguaje de Warhol por parte de El Roto. Y es que estamos ante el máximo representante del arte pop, ante aquél que convirtió la producción en masa en arte. Y aquí se presenta un reconocimiento a su genialidad. El Roto ha convertido a Beethoven en uno de esos iconos de modernidad de Warhol, empleando el color como elemento transformador y generador de un *star system*, o lo que es lo mismo de un nuevo panteón de dioses.

El híbrido que ha creado el dibujante persigue transmitir un mensaje concreto. Éste, al igual que ocurre con los personajes de Warhol antes de ser sacralizados por el color, puede pasar desapercibido sin una transformación física. Que un personaje clásico como Beethoven componga un tono para un móvil habla de la historia de la escucha y de la pervivencia de los modelos. El Roto reflexiona así sobre la pervivencia de las melodías clásicas a través del empleo como tonos de los teléfonos móviles, introduciendo de este modo también una lectura sobre los nuevos medios para reproducir y escuchar música. Y que sea precisamente para el móvil de Warhol supone la puesta en valor de un compositor, cuya música se ofrece como producto de consumo de masas y ha renovado su condición de icono de un nuevo tiempo.

En otra viñeta [**Imagen 32**] (**R. 462**. Dibujo (B/N). *El País*, 07-10-07, p. 14. Forges. Opinión y Difusión Cultural), en este caso de Forges, se observa el patio de butacas de un teatro. En su margen derecho se reconocen a dos mujeres de la limpieza porque visten con bata, llevan pañuelos en la cabeza para tener el pelo recogido y en sus manos tienen un escobillón y un carro con los productos de la limpieza. Se mantienen inmóviles contemplando el suelo y las butacas que aparecen plagadas de corcheas sueltas o agrupadas en formaciones de dos o de tres. Este hecho provoca que una pronuncie lo siguiente: “Peste de Wagner, plasta de ‘Nibelungos’ proclamo”.

La escena que propone Forges en esta viñeta debe emplazarse después de una representación de la tetralogía *El anillo del Nibelungo* de Richard Wagner. Se trata de una sátira sobre la densidad del ciclo de óperas. Propone que a su término, en el momento en que la sala de concierto ya se encuentra vacía y llega el turno de su limpieza, el panorama que presente sea el que se observa: todos los asientos cubiertos de figuras musicales. Las mujeres encargadas de su limpieza consideran a las corcheas como los residuos generados durante las funciones, que han dado lugar a una plaga o “peste de Wagner” que se disponen a erradicar.

También en este apartado se encuentran algunas imágenes que reflejan tragedias naturales. Es el caso de la **imagen 33** (**R. 7**. Fotografía (color). *El País*, 04-03-10, pp. 4 y 5. Associated Press. Opinión y Difusión Cultural).

En un primer plano se presenta una mujer lamentándose sobre el teclado de un piano de pared de la marca Bach Sohn. Se refleja en su rostro la expresión de la impotencia. Se muerde los labios y mantiene la mirada perdida en las teclas del instrumento. Al fondo se halla el paisaje de la desolación: se observan los restos de unas casas en ruinas y a otra mujer caminando entre grandes cantidades de escombros. A la fotografía le acompaña en el pie el siguiente texto explicativo: “La profesora de música Claudia Vergara llora sobre su piano el martes entre las ruinas de su casa en Constitución”.

Se trata de una imagen que acompaña a un artículo de fondo político<sup>75</sup> sobre la crisis que vivió Chile tras el terremoto producido a finales de febrero de 2010. Se presenta como ejemplo de los daños producidos a raíz de esa desgracia natural. Claudia Vergara es una de las tantas personas que lo perdió todo con el terremoto. Se aferra desconsolada a su instrumento con el que prepararía sus clases de música. El piano marca una pronunciada línea diagonal que incide visualmente en la gravedad de la situación a la que asistimos. A ello se suma el paisaje de escombros que le rodea y las diferentes direcciones que toman los escombros a su espalda.

La fotografía incide en la vulnerabilidad del ser humano ante una catástrofe natural. El terremoto al que hace alusión esta noticia tuvo una enorme incidencia en el país, afectando tanto a áreas poblacionales con un nivel de pobreza considerado como a otras de nivel medio y acomodado. Esta imagen se presenta como reflejo de ello porque da a conocer la tragedia particular de una mujer que puede pertenecer perfectamente a esa clase social de nivel medio de vida. A ello conduce el hecho de que la mujer posea un piano y, sobre todo, que tuviese un trabajo como indica el texto que le acompaña. El piano juega aquí un papel simbólico muy importante. Actúa como elemento representativo de una sociedad con posibilidad de permitirse el acceso a la cultura. Su posición en diagonal subraya la debilidad e inestabilidad del hombre que a pesar de haber podido acceder a una posición cómoda de vida, lo ha perdido todo a raíz de una tragedia de esta dimensión.

La financiación de la Iglesia católica en España es otro de los temas que suscita intensos debates sociales. Ejemplo de ello lo ofrece la **imagen 34 (R. 171. Fotografía (B/N). *El País*, 25-04-05, p. 18. The Image Bank. Opinión y Difusión Cultural)**. Se observa la fotografía de una campana sobre fondo gris. Jugando con la volumetría de su cuerpo se ha dispuesto sobre ella un gráfico de líneas en el que se compara el ingreso del Estado español a la Iglesia católica con lo percibido por dicha institución a través de la recaudación del IRPF entre los años 1993 y 2002. El título del mismo, “Asignación a la Iglesia católica”, cubre parte del repujado que ofrece el instrumento. No obstante, siguiendo la dirección de las letras de la inscripción que quedan al descubierto por el gráfico, se observa como la fotografía de la campana ha sido invertida para poder ser utilizada en este artículo. Se puede también apreciar a los pies del fotomontaje un nuevo gráfico, esta vez de barras, en el que se desgana la asignación tributaria de 2001 por comunidades autónomas entre la Iglesia y otros fines solidarios.

El conocimiento público de las cuentas de la Iglesia católica durante la campaña de la Renta de 2005 en España llevó al periódico *El País* a publicar un artículo de fondo que analizara el tema, titulado “El dinero de la Iglesia católica”<sup>76</sup>. Como elemento explicativo se incluyeron los gráficos contenidos en esta imagen. Y con el fin de que fuese lo más ilustrativo posible, se empleó la imagen de una campana, instrumento asociado con la llamada al culto por parte de la institución religiosa. Su elección ha sido cuidada para la realización de este fotomontaje, invirtiéndose el original para poder ajustar a su volumen la gráfica de líneas. Por ello y por la disposición del instrumento, no se pueden leer las inscripciones que en ella se hallan repujadas.

La campana se presenta en esta imagen como símbolo de la Iglesia católica. Como tal, analizando el contexto en el que se encuentra, es portadora de connotaciones negativas.

---

<sup>75</sup> Manuel Délano y Javier Rodríguez Marcos: “Piñera dedicará su Gobierno a la reconstrucción del país”. *El País*, 04-III-2010, pp. 4 y 5.

<sup>76</sup> Joaquín Prieto: “El dinero de la Iglesia católica”. *El País*, 25-IV-2005, p. 18.

Y es que sobre ella recae el peso de la denuncia proferida en el artículo hacia las importantes sumas de dinero entregadas por el Estado a la institución religiosa.

Por otro lado la crítica al empobrecimiento cultural de la sociedad encuentra su reflejo en varios registros del *FB-R*. En la viñeta que presenta la **imagen 35 (R. 44. Dibujo (color). *El País*, 09-07-06, p. 12. El Roto. Opinión y Difusión Cultural)** se observa la representación esquemática de un futbolista. Viste una camiseta blanca y un pantalón corto de color negro, lleva medias blancas y calza botas negras. Se encuentra en el momento de propiciar una patada con su pierna izquierda a un par de semicorcheas.

La sustitución del balón reglamentario de fútbol por una pareja de figuras musicales se explica desde el conocimiento del título con el que ha dotado a la viñeta el dibujante: “Año Mozart ‘allegro finale’”. Aquí El Roto lleva a cabo un ejercicio de síntesis entre dos acontecimientos relevantes del año 2006. El primero de índole cultural: la celebración del año Mozart; y el segundo de carácter deportivo: el Mundial de Fútbol celebrado en Alemania. Precisamente el día en que se publicó esta ilustración en la prensa se desarrollaría la final del campeonato futbolístico.

A través de esta imagen el dibujante denuncia el poco interés suscitado por el desarrollo del año dedicado al compositor frente al entusiasmo con el que se seguían los partidos de fútbol del Mundial. Esta preponderancia del fútbol sobre el año Mozart se hace patente por el tamaño del futbolista en el dibujo y por la acción que se encuentra desarrollando. Como se puede observar, el jugador se dispone a asestar una patada a las semicorcheas que ruedan por el campo, lo que conlleva darle una patada al mencionado acontecimiento cultural.

Este tema se aborda también en la **imagen 36 (R. 103. Dibujo (B/N). *El País*, 19-01-06, p. 10. Forges. Opinión y Difusión Cultural)**. En esta nueva viñeta, Forges presenta a dos jóvenes que mientras pasean por una ciudad observan en una pared un cartel que anuncia el “Año Mozart”. Al leerlo, uno comenta: “Follón se traen con ese tal Mozart. ¿Quién era?”. A lo que su acompañante le responde: “Creo que uno que jugaba en el Salzburgo”.

Este dibujo lo podemos relacionar de forma directa con el anterior. Denuncia el desinterés de la sociedad por la celebración del año Mozart. En este caso de forma irónica traduce el desconocimiento que sobre todo en el sector juvenil de la población se tiene sobre la figura del compositor austriaco. El guiño al fútbol vuelve a estar presente, recordando el especial interés que suscitaba el Mundial que se celebraría durante el verano de 2006 en Alemania. Además pienso que Forges aprovecha esta viñeta para plantear una crítica velada a los esfuerzos desarrollados en ciertas campañas publicitarias de acontecimientos culturales que obtienen un resultado calamitoso al no contar con una respuesta social adecuada y que se entienden desde el desinterés de las ofertas propuestas.

En otra serie de viñetas de Forges y El Roto se plantea el problema del ruido a partir de representaciones de la música. En la **imagen 37 (R. 461. Dibujo (color). *El País*, 27-10-07. Forges. Opinión y Difusión Cultural)** se observa el dibujo de un hombre sentado en una silla tocando el violonchelo según las indicaciones que le presenta la partitura sustentada en el atril de su izquierda. En la partitura se encuentra dibujada en la primera línea del pentagrama una corchea gigante. A la derecha de la imagen, con expresión de cansancio, se halla de pie una mujer que dice: “Luis José: quiero el divorcio”. En otro

bocadillo, dando a entender que transcurre un tiempo después de la pronunciación de esa frase, añade: “Ya”.

En esta viñeta Forges realiza una sátira sobre el deterioro de una relación matrimonial al aparecer en medio de la pareja un elemento de fricción. En este caso ese elemento es la afición por la música que ha surgido en el marido de esta señora en su madurez. Con ello, el dibujante incide en que los inicios de la práctica musical son difíciles para los acompañantes sobre todo a ciertas edades, no sólo por la pasión y horas de estudio que le dedican, sino por lo mal que suenan los instrumentos debido a su inexperiencia. Debemos destacar, además que el único elemento que aparece coloreado es el violonchelo. De este modo queda más acusado cual es el elemento causante del conflicto conyugal.

Otro dibujo de Forges presenta a un hombre en disposición de tocar un bombo desde la ventana de su piso ante la mirada atenta de su mujer [**Imagen 38**] (**R. 84**. Dibujo (B/N). *El País*, 23-09-07, p. 16. Forges. Opinión y Difusión Cultural). La acción se desarrolla en la ciudad de Madrid mientras amanece, según puede apreciarse en la silueta que se observa a la derecha del edificio Torrespaña y las Torres KIO entre los que surge el Sol. Los personajes reflejan en sus caras el cansancio. No han dormido durante la noche ya que sus ojos se encuentran sombreados semejando ojeras. La escena se completa con la sentencia que un bocadillo pone en boca del hombre: “Si hay ‘noche en blanco’, ¿por qué no puede haber ‘día en bombo’? ... se van a enterar, afirmo”.

Con esta escena doméstica, Forges denuncia los ruidos que tuvieron que soportar los vecinos del centro de Madrid durante la celebración de la noche en blanco en su edición de 2007. El hombre que se asoma a su ventana con la intención de tocar un bombo representa el malestar de los afectados durante esa noche.

El hecho de que haya elegido la celebración de su particular “día en bombo” se relaciona estrechamente con las particularidades sonoras del instrumento. El bombo, junto con otros instrumentos membranófonos de afinación imprecisa, juega un importante papel desestabilizador. Se considera un instrumento que fuera de su contexto tradicional, es decir, participando en un conjunto musical se convierte en productor de ruidos. Su sonido, según se es concebido por la sociedad actual, provoca agitación y molesta al que lo escucha. Por ello el empleo por parte de este hombre en la viñeta previene de la molestia que generará en aquellos vecinos que, por encontrarse celebrando la noche en blanco, descansan por la mañana.

La **imagen 39** (**R. 135**. Dibujo (B/N). *El País*, 15-02-04, p. 12. Forges. Opinión y Difusión Cultural) corresponde a una nueva viñeta de Forges en la que aparece un hombre sentado en una silla tocando un bombo. Su práctica la desempeña siguiendo los dictados de la partitura que se sustenta en el atril que tiene enfrente. Éste se encuentra ornamentado con una lira en la parte vertical del soporte. La ejecución del instrumento propicia plena satisfacción al hombre, ya que al tener la lengua por fuera deja ver el placer que experimenta con ello. El dibujante muestra el desarrollo de la acción incluyendo una multiplicación del brazo que porta la maza del bombo estirada, reflejando así el movimiento previo al contacto con el parche del instrumento. La escena se encuentra rodeada por las siete repeticiones del monosílabo “POM”. Éste alude al sonido procedente de la percusión del bombo.

En el margen inferior derecho de la viñeta puede leerse “Conductor de ambulancia española tocando el bombo en su casa el día de libranza”. Con esta frase queda

explicado el contexto en el que se desenvuelve la acción. Forges presenta en esta escena una crítica velada a la contaminación acústica que sufrida en las grandes ciudades. Y lo hace reuniendo en la figura del conductor de ambulancias la representación de la producción de ruidos de una ciudad. Ofrece esta personificación ya que en las ciudades el sonido generado por estos vehículos debido al uso de la alarma en cada ocasión que debe atenderse una emergencia sanitaria, es muy molesto. Por ello presenta al bombo como símbolo del ruido. De ahí que emplee esos monosílabos gigantescos que, a modo de onomatopeyas, expresan su molesto sonido. Aquí el instrumento participa de los mismos presupuestos descritos para la imagen anterior.

Forges profundiza en este simbolismo del ruido a través de la sátira porque se sale fuera de lo corriente el estudio con partituras del bombo, al igual que su interpretación en solitario. Por otro lado puede parecer errónea la lectura que hace sobre el sonido de las alarmas de las ambulancias, ya que éstas están compuestas por melodías que, desde el punto de vista musical no están consideradas ruidos. Pero atendiendo a la definición que Pérez Rodríguez propone sobre el ruido -“todo sonido que adquiere para nosotros un carácter afectivo desagradable”<sup>77</sup>-, encuentra sentido que se incluya en este grupo a las alarmas de las ambulancias. Sobre todo en las grandes ciudades debido a que se producen multitud de atenciones de urgencia, su presencia en el espacio sonoro es una constante que se hace insoportable en múltiples ocasiones.

La aportación de El Roto a este debate se ejemplifica en la **imagen 40 (R. 170. Dibujo (B/N). *El País*, 27-04-05, p. 2. El Roto. Opinión y Difusión Cultural)**. Se trata de una viñeta en la que se observa a dos hombres, uno tocando un bombo y otro una caja. A sus espaldas aparecen unas líneas horizontales que sugieren una calle, espacio en el que se desarrollaría la acción. Al hombre de la derecha, que viste con una camisa a rayas verticales y toca el bombo, se le atribuye la frase del bocadillo: “¡Somos una primera potencia en ruidos!”. Rodeando a los instrumentos hay una serie de manchas negras que simulan el sonido producido al golpearlos con las mazas.

En esta viñeta El Roto ha vuelto a incidir en la temática del ruido a través del uso de instrumentos membranófonos de afinación imprecisa. La frase que pronuncia el hombre que ejecuta el bombo plantea una reflexión social en cuanto a los altos niveles de ruido que soportan las grandes ciudades en su día a día, y que producen una serie de problemas y reacciones en las personas que los soportan que pueden limitarse a los cinco grupos siguientes: 1) Dificultades en los procesos de comunicación; 2) Emisión de juicios sobre otras personas; 3) Conducta insolidaria frente a terceros; 4) Agresiones a objetos y personas; y 5) Establecimiento de una estratificación social dependiendo del ruido producido y sus consecuencias<sup>78</sup>.

Estos instrumentos se convierten aquí en representantes de todas esas situaciones que generan molestias sonoras. De ahí que el dibujante haya optado con el fin de reforzar esta idea por dotar de mazas también al hombre que toca la caja y no de baquetas, como sería lo propio para su ejecución. En este sentido se entienden las marcas gruesas de tinta negra como expresiones de la intensidad con la que los hombres golpean los parches de los instrumentos.

---

<sup>77</sup> José Luis Pérez Rodríguez: *Los efectos no auditivos del ruido y su influencia en el mundo laboral*. La Coruña, 1994, p. 3.

<sup>78</sup> Rainer Guski: *El ruido. Efectos de los sonidos no deseados*. Barcelona: Editorial Herder, 1989, p. 98.

La **imagen 41 (R. 174)**. Dibujo (B/N). *El País*, 02-05-05, p. 22. Forges. Opinión y Difusión Cultural) incide en la impotencia y desprotección del ciudadano ante el ruido. En el margen inferior izquierdo de la imagen se encuentran seis personajes arrodillados en el suelo. Cuatro se tapan los oídos con sus manos, otro abre sus brazos mostrando las palmas de sus manos, en actitud de clemencia, mientras que al último, un bebé, le saltan lágrimas de sus ojos. La acción se desarrolla por la mañana en una ciudad, como hace notar la presencia del Sol y la silueta de unos edificios en el horizonte. A la derecha, ocupando la mayor parte de la viñeta, se leen una serie de frases, la mayoría onomatopeyas, que se acompañan del dibujo de cinco rayos. La palabra “Buleríaaa” aparece custodiada por sendas agrupaciones de dos corcheas. En el margen inferior derecho se puede leer ‘El famoso cuadro “Los atronamientos del 2 de mayo y de todos los días de los madrileños”’.

Esta viñeta de Forges ofrece una parodia de la pintura de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo*<sup>79</sup> (1814) [Figura 9]. Pone en relación al cuadro con la situación de ruidos que soportan los ciudadanos de Madrid en su día a día. Rinde con ello homenaje a todos los madrileños que en el día de la publicación de esta imagen celebran el día de la Región, compadeciéndose de los insoportables sonidos que han de sufrir en su cotidianidad. Los truenos en este sentido se comparan con los fusiles que portan los soldados franceses, amenazando de muerte a los madrileños. Éstos, ocupan la misma posición que en el lienzo, imitando incluso uno de ellos el gesto de los brazos abiertos con el que piden clemencia a los ejecutores. Las frases que pueden leerse aluden a todos los ruidos padecidos en la ciudad: bocinas de los coches, motores en marcha, gritos de la gente, ocio nocturno, obras en las calles, música y alarmas de los servicios de emergencia. Juntos forman el cuadro de sonidos que envuelve el ambiente y que se hace insoportable para una vida tranquila.

Que entre los ruidos en esta viñeta se encuentre la música, representada con la letra de una canción de David Bisbal, hace referencia al alto volumen en el que muchas personas la escuchan en sus casas, sus vehículos o en reproductores portátiles individuales. La elección de este tema *-Bulería-*, refleja que en el momento en el que Forges realizó esta viñeta estaba considerada como una de las canciones más escuchadas y reconocidas por un amplio sector de la sociedad.

El daño que causa escuchar música a un volumen elevado es tratado por Forges en la **imagen 42 (R. 189)**. Dibujo (B/N). *El País*, 20-08-05, p. 11. Forges. Opinión y Difusión Cultural). En el interior de una consulta médica, según se puede leer a la inversa en la puerta que aparece a la derecha de la imagen, se encuentran dos hombres. Aunque esta localización es ambigua, porque se observa un cartel con una cruz griega que nos remite a las que identifican a las farmacias. No obstante la conversación que ambos personajes mantienen, así como el atuendo del hombre de la izquierda, los ubica en una estancia médica. Éste lleva un gorro y una bata por lo que se trata de un doctor que se encuentra atendiendo a un paciente. El primero, al observar que en la oreja inflamada del paciente se halla incrustada una corchea gigante, le pregunta con asombro: “Diosanto, ¿qué tiene Ud. en el oído?”. El enfermo le responde: “Una idiosincrasia ibérico-vacacional me temo”.

<sup>79</sup> A pesar de que este sea el título con el que se ha popularizado esta pintura, el catálogo online del Museo del Prado ofrece como oficiales los siguientes: *El tres de mayo de 1808*, o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*. En <<http://www.museodelprado.es>>, (consultada 30 de abril de 2012).

Forges, en esta viñeta ironiza con el volumen elevado en el que mantienen puesta la música los locales de ocio nocturno. Y lo hace a través de una corchea gigante encajada en el pabellón del oído del paciente que busca su cura en el mencionado consultorio médico. Este símbolo de la grafía musical juega aquí un papel simbólico. Representa a la música que se escucha con una alta intensidad de volumen. Pero su aparición implica dolor porque ha herido un órgano del cuerpo, transformando su fisonomía. De este modo se denuncia el daño para la salud que produce la escucha de música a niveles de volumen desorbitados.

Esta serie de imágenes en las que se denuncia la presencia de ruidos en diferentes espacios de las ciudades responde a los múltiples estudios que en los últimos años se han venido realizando sobre contaminación acústica en las grandes urbes. Entre ellos cabe destacar todos los encaminados al conocimiento de las alteraciones que provocan los ruidos en la calidad de vida de las personas que los soportan diariamente, afectando en ocasiones a su salud ya que les produce “alteraciones sociológicas, fisiológicas, cardiovasculares u hormonales entre otras muchas”<sup>80</sup>.

En ello incide la **imagen 43 (R. 190. Dibujo (B/N). El País, 26-09-05, p. 2. Forges. Opinión y Difusión Cultural)**. Se trata de una viñeta en cuyo centro sobre fondo blanco se recorta el dibujo de una oreja. Justo debajo se puede leer una leyenda en el interior de un recuadro que dice así: “Se ruega un minuto de silencio por las víctimas del ruido”.

Insistiendo en los mensajes en denuncia del ruido de las ciudades, Forges presenta una oreja desprovista de cuerpo por la que pide compasión. Al invitar al lector a guardar silencio durante un minuto por los que considera víctimas del ruido, lleva a cabo una crítica a la sociedad que los produce. El oído es el sentido perjudicado por ese atentado. Y es que como tal acto lo asemeja el dibujante. Debemos recordar que normalmente al producirse un atentado terrorista o cualquier acción criminal que ponga fin a la vida de alguna persona, se promueven concentraciones en su repulsa que por lo general consisten en guardar un minuto de silencio por parte de los congregados. De ahí que de modo irónico Forges plantee esta analogía.

---

<sup>80</sup> Pérez Rodríguez: *Los efectos no auditivos del ruido...*, p. 1.

Las siguientes imágenes, extraídas principalmente de prensa impresa, presentan por un lado fotografías de reconocidos dirigentes políticos que participan de forma activa en una actuación musical o acuden a su audición. Por otro lado se incluyen viñetas que contemplan representaciones generadas a raíz de decisiones políticas en las que la imagen de la música se introduce en el debate como elemento de discusión.

Comenzando este análisis con un ejemplo del segundo caso, en la **imagen 44 (R. 191. Dibujo (B/N). *El País*, 29-09-05, p. 14. Forges. Política)** se presenta el interior de una estancia en la que se ve un cartel situado en el margen superior izquierdo que permite leer que la acción transcurre en el consultorio del Dr. Vasereso. A ella acude un hombre en cuya cabeza puede apreciarse un bombo. En frente suyo se encuentra el doctor caracterizado con bata, gorro y guantes esterilizados y con un estetoscopio colgando de su cuello. Inicia él la conversación con su paciente diciéndole con parsimonia: “Elemental; padece Ud. una estatutitis caeza bombo”. Al escuchar el diagnóstico, el paciente pregunta si el caso es grave, a lo que el doctor le responde: “No; es cognazo”.

El análisis iconográfico de esta imagen acerca al lector a la interpretación de un dicho popular que se relaciona con la aparición del bombo. Como ya se ha comentado, los contextos en los que se presenta este instrumento están cargados de connotaciones negativas, siendo la más directa el ruido. Y aquí vuelve a responder a ello porque está siendo diagnosticado como una enfermedad al brotar en la cabeza de un hombre como si de un quiste se tratase. Esta implicación responde al refrán popular de “tener la cabeza como un bombo”, que deriva del refrán sefardí “tener la cavesa como un daúl”<sup>81</sup>, utilizado normalmente para dar a entender que se posee un intenso dolor de cabeza.

El empleo de esta referencia popular abunda en la temática política que trata el chiste. La enfermedad que el doctor diagnostica a su paciente, la “estatutitis caeza de bombo”, se presenta como un guiño a todo lo que dio de hablar la reforma del Estatuto de autonomía de Cataluña en el año 2005. Al haber sido un tema que suscitó intensos debates políticos y sociales, su presencia en los medios de comunicación fue constante incluso hasta después de su aprobación. Como costó llegar a un acuerdo de mínimos que aceptasen todos los grupos parlamentarios, tanto en las Cortes Generales como en el *Parlament* catalán, la insistencia mediática fue desbordante. Por ello Forges se refiere a este asunto como causante de un profundo dolor de cabeza.

La fotografía que ofrece la **imagen 45 (R. 214. Fotografía (B/N). *El País*, 24-04-06, p. 19. Marcel-Lí Sáenz. Política)** abunda en el tema del Estatuto de Cataluña. En ella se puede apreciar, como señala el texto que le acompaña al pie, al entonces presidente de la *Generalitat* Pasqual Maragall junto a su mujer y sus nietos escuchando a un cuarteto barroco en el jardín del palacio de Pedralbes. Su mujer habla con el nieto que sostiene en sus piernas. De los componentes de la agrupación musical sólo se observa a los que ejecutan la tiorba, la viola da gamba y la cabeza del flautista. Se aprecia también el clavicémbalo, pero no a su intérprete.

A la familia Maragall le acompaña una serie de personas que se disponen de pie en pequeños coros a sus espaldas. Sólo tres de estos acompañantes atienden al grupo, mientras el resto conversa de forma distendida. Entre ellos puede observarse, detrás del clavicémbalo, a un fotógrafo que direcciona su cámara hacia el presidente catalán.

---

<sup>81</sup> El daúl es un bombo. José Ramón Carbonell Beviá: *Refranero de la música*. Alicante, 2011.p. 412.



La fotografía fue tomada en el palacio de Pedralbes el día 23 de abril de 2006 durante la recepción ofrecida por el presidente de la *Generalitat* para celebrar la festividad de *Sant Jordi*. El acto oficial contó con la participación de un cuarteto de música antigua. Mientras el anfitrión y su esposa parecen estar entretenidos enseñándoles a sus nietos los instrumentos, el resto de los presentes conversan en pequeños grupos sin prestarle ninguna atención a la interpretación del grupo, quedando así como sonido ambiental su música.

A pesar de que se muestre este desinterés por parte de los invitados al acto hacia el conjunto instrumental, cabe preguntarse el porqué de la elección de esta fotografía para ilustrar una noticia que nada tiene que ver con ella. Y es que en el texto principal se centra la atención en el contenido del discurso político pronunciado por Maragall en relación con la aprobación del nuevo Estatuto de autonomía<sup>82</sup>. No existe ninguna referencia a la celebración del acto posterior en el jardín del palacio. Por ello pienso que el interés del fotógrafo y el del medio que la publica poseen lecturas distintas. Mientras al periódico le interesa ofrecer la lectura política de lo acontecido en el acto, el fotógrafo ha centrado su atención en un gesto familiar. Presenta a unos abuelos enseñando a sus nietos los instrumentos musicales, por lo que su foco de interés no reside directamente en los intérpretes. Sin embargo, podría producirse la unión de ambos intereses en una lectura que permitiese comprender esta imagen como el gesto que realiza un presidente que ha impulsado la reforma que permitirá la apertura de nuevos horizontes para Cataluña, beneficiando a las futuras generaciones encarnadas en este caso en sus nietos.

En relación al Estatuto de autonomía catalán, en el *FB-R* se localiza otro registro en el que se observa el momento posterior a su aprobación parlamentaria **[Imagen 46] (R. 192)**. Fotografía (B/N). *El País*, 02-10-05, p. 22. Marcel-Lí Sàenz. Política). Se trata de una fotografía en la que se observa, entre otros diputados autonómicos, al entonces presidente de la *Generalitat*, Pasqual Maragall y al líder de la oposición Artur Mas. Se encuentran cantando el himno de la Comunidad, *Els segadors*, tal como indica el texto que acompaña a la imagen y como reflejan sus bocas abiertas.

Esta imagen se presenta como testigo del consenso obtenido por los representantes políticos que aparecen fotografiados. Se trata de una imagen símbolo, al igual que lo es el himno que entonan, porque representa el sentir y la unidad del pueblo catalán. Los políticos sean de un partido o de otro cantan unidos celebrando la aprobación de la Norma catalana.

Su aprobación, como se ha dicho, produjo un intenso debate político y fueron muchos los espacios que dedicaron los medios de comunicación al tratamiento del tema. En la **imagen 47 (R. 15)**. Dibujo (color). *Público*, 21-03-11, p. 56. Ferreres. Política) se observa una de las tantas referencias al tema. El que fuese entonces presidente del Gobierno de España, José Luis Rodríguez Zapatero se dirige a Artur Mas y Josep Antoni Duran i Lleida, dirigentes políticos de CiU, con las siguientes palabras: “¿Por qué razón tendría que publicar las balanzas fiscales? ¿Para dar un disgusto a las autonomías que viven del subsidio, y que son casualmente, las que votan al PSOE?”. A lo que le responde Duran i Lleida: “De todas formas insistiremos con el concierto fiscal”. Éste lleva en sus manos un fliscorno, mientras que Mas tiene unos platillos. La escena se desarrolla en unos jardines sobre los que vuelan dos gaviotas.

---

<sup>82</sup> Josep Garriga: “Maragall proclama que el nuevo Estatuto es “un paso de gigante” respecto al de 1979”. *El País*, 26-IV-2006, p. 19.

Esta viñeta refleja la situación de presión a la que se encontraban sometidas las políticas del entonces presidente del Gobierno por parte de uno de los principales partidos catalanes. Éste proponía, entre otras medidas, que se publicasen las balanzas fiscales con el fin de que Cataluña obtuviese un mejor reparto de la financiación a la hora de elaborar los Presupuestos Generales del Estado. A cambio de estas prebendas, las medidas legislativas que necesitase aprobar el presidente contarían con el apoyo de la formación política catalana. De las palabras de Zapatero se desprende en el dibujo que esta situación no le sería beneficiosa porque perjudicaría a las Comunidades Autónomas gobernadas por su partido. Pero si no les favorece, estos dirigentes políticos le amenazan con la aprobación de un concierto fiscal, hecho que favorecería a la llegada al poder del Partido Popular, ya que dos gaviotas, símbolos del partido, sobrevuelan el espacio.

Estas palabras son presentadas como una sátira por parte de Ferreres al dotar a los dirigentes catalanes de un fliscorno y unos platillos para ejecutar el citado concierto fiscal.

Pasando ahora a analizar imágenes de la esfera política internacional se encuentra en primer lugar una viñeta de El Roto en la que se presenta el dibujo de la parte trasera de un avión del que se dejan caer tres pares de campanas sujetas con sendos lazos **[Imagen 48] R. 390**. Dibujo (B/N). *El País*, 24-12-98, p. 2. El Roto. Política.

El dibujo representa un deseo navideño del dibujante. Propone que los aviones bombarderos de los ejércitos de en vez de tirar misiles sobre los pueblos en guerra, se dediquen a lanzar campanas. Éstas se ofrecen como instrumentos de la paz y no como amenazas destructoras. Con un lazo que las ata, se convierten en uno de los símbolos que adornan por excelencia la Navidad, periodo en el que fue publicada esta viñeta.

Por otro lado esta imagen debe conectarse con un dicho popular empleado con el fin de expresar satisfacción ante un logro conseguido: “Echar las campanas al vuelo”. Con ella se hace referencia al repicar de estos instrumentos en las celebraciones.

Por otro lado, en la **imagen 49 (R. 49)**. Fotografía (color). *El País*, 13-11-07, p. 56. Associated Press. Política) se refleja un instante de la grabación de un disco protagonizado por los entonces ministros de Asuntos Exteriores de Francia (Kouchner) y Alemania (Steinmeier), situados a izquierda y derecha respectivamente. Se encuentran en actitud de cantar junto al cantante alemán Muhabbet (centro) y un grupo de jóvenes vestidos de negro que realizan los coros.

La imagen acompaña la noticia de la participación de los titulares de Asuntos Exteriores de dichos países en la grabación del disco que sacó el cantante Muhabbet en 2007. Junto a otros personajes del ámbito musical y cultural alemán, el cantante contó con los ministros para grabar la canción *Deutschland*. Se trata de un rap en el que se presenta un manifiesto sobre la integración social de todas las etnias en Alemania<sup>83</sup>.

Muhabbet, de ascendencia turca, propuso de este modo el compromiso de las dos potencias aliadas para incentivar políticas que erradicaran las discriminaciones sociales en Europa. Por eso en la imagen juega un papel mediador situándose en el centro de ambos dirigentes. El hecho de que les haya elegido a ellos para la participación en esta

---

<sup>83</sup> En <<http://www.youtube.com/watch?v=M0KChuPWqiU>>, (consultada 21 de mayo de 2012).

canción no es fortuito, ya que en esos momentos ambos países constituían un bloque muy sólido de cooperación política.

La música en su rol de lenguaje universal es empleada para simbolizar la fraternidad entre los pueblos. Es el caso de la **imagen 50 (R. 199. Fotografía (color). *El País*, 12-03-06, p. 8. Reuters. Política)** en la que la entonces Secretaria de Estado para la Defensa de EE UU, Condoleezza Rice, se halla ante el presidente de Bolivia, Evo Morales recibiendo de sus manos un charango. La fotografía recoge un instante del encuentro entre las delegaciones de ambos países en Valparaíso (Chile), como reza el texto explicativo que se encuentra al pie.

En concreto, esta fotografía recoge el momento en el que la líder estadounidense mantuvo una reunión con el mandatario boliviano en Valparaíso, coincidiendo con su asistencia a la toma de posesión de Michelle Bachelet como presidenta de Chile. En el momento previo al inicio del encuentro, en deferencia a la Secretaria de Estado, Evo Morales le obsequió con un charango, instrumento tradicional de la región andina.

Este gesto, que podría interpretarse meramente como un símbolo que reflejase las buenas intenciones de Bolivia para estrechar lazos en las relaciones políticas con los EE. UU., va mucho más allá de eso. Y es que es conocida públicamente la faceta musical de Condoleezza Rice. Como se puede apreciar en la **imagen 51 (R. 87. Fotografía (color). *Corriere della Sera*, 29-07-06, portada. Olycom. Política)**, la política norteamericana sabe interpretar el piano. En sus biografías su formación musical es destacada por los méritos que logró durante su juventud en la práctica pianística<sup>84</sup>.

Este dato fue empleado por Evo Morales a su favor, ya que, conocedor de una de sus pasiones, partía con una mejor predisposición para la reunión posterior. Pero aparte de ello, debe recalcar que la elección de este instrumento no fue fortuita por parte de la delegación boliviana, ya que se trata de un elemento que representa a la cultura andina y que se presenta aquí como una herramienta que busca facilitar el diálogo entre ambos países.

En la **imagen 52 (R. 72. Fotografía (color). *El País*, 02-07-07, p. 8. EFE. Política)** se presenta a la actual presidenta de Argentina, Cristina Fernández de Kirchner junto a su fallecido esposo y otros dirigentes de su partido político. Ella se muestra en actitud de tocar un violín mientras que Néstor Kirchner aplaude su acción a la vez que sonríe. En el fondo de la imagen se aprecia parte del sol sobre fondo blanco que constituye la bandera nacional. El texto que le acompaña al pie dice que Cristina Fernández “simula tocar un violín el jueves en un acto en Santiago del Estero”.

Se trata de una fotografía tomada en un mitin de campaña en el que se dio a conocer su primera candidatura para optar a la presidencia del país. El instrumento posee un lazo en el clavijero con cintas de los colores nacionales, blanco y azul celeste, por lo que induce a pensar que fue un presente hacia su persona. Esta suposición junto al hecho de que sujeta el instrumento de forma adecuada, nos lleva a pensar que la presidenta posee conocimientos de interpretación del violín.

No obstante la presencia del violín en esta imagen puede poseer un simbolismo meramente político. Y es que este instrumento suele ser el que lleva la voz principal en los tangos, la forma musical más emblemática de Argentina. Con este obsequio a la que

---

<sup>84</sup> En <<http://www.globalinstrumentofchange.org/condoleezza-rice.html>>, (consultada 1 de mayo de 2012).

no tardaría en convertirse en presidenta del país, se estaría poniendo en valor uno de los símbolos sonoros del patrimonio nacional. Cristina Fernández habría recibido en sus manos de este modo y de forma anticipada, el testigo del país, al igual que si hubiese recibido el bastón de mando.

Otro caso interesante lo ofrece la **imagen 53 (R. 175. Fotografía (color). *El País*, 05-05-05, portada. Reuters. Política)**. Se ofrece en ella un primer plano de perfil de Tony Blair, ex presidente de Reino Unido, en el transcurso de un acto político. En segundo plano, difuminada, aparece la campana metálica de un helicón<sup>85</sup>.

Esta fotografía del líder laborista fue publicada en el día que optaba a la reelección como Primer Ministro británico. Los sondeos daban favorita a su candidatura por lo que la publicación en portada de su imagen apostaba claramente por su victoria. El hecho de que la foto escogida para esta primera página lo presente delante de la campana de un helicón se relaciona con estos buenos pronósticos.

Como se puede apreciar, Blair se encuentra pronunciando un discurso posiblemente durante la campaña electoral, ya que no lleva chaqueta, estrategia que muchos políticos emplean durante estos periodos. La posición que ocupa en la fotografía la campana del instrumento musical aparenta ser el pabellón de un altavoz que difunde a los cuatro vientos el mensaje del candidato presidencial.

Abandonando ya la esfera internacional para regresar a la política española, continuamos el análisis con un dibujo de El Roto **[Imagen 54] (R. 392. Dibujo (B/N). *El País*, 14-01-99, p. 2. El Roto. Política)**. En él se encuentran dos personajes. Uno de ellos, el que se halla situado a la derecha de la viñeta dispuesto a abandonarla, lleva cubierto el rostro con una capucha negra. El segundo, a su espalda se encuentra tocando una guitarra, a la vez que entona la siguiente letra: “A descapuchar, a descapuchar, que esta tierra es mía, es tuya y de aquel, de Juan y María, de Pedro y José...”. El texto se encuentra flanqueado por grupos de dos corcheas.

La presencia de estas figuras indica al espectador de que el personaje de la guitarra se encuentra cantando como se ha comentado. Se trata de un músico que le está enviando un mensaje a través de una canción al personaje encapuchado. Éste responde a la imagen pública que han presentado históricamente los miembros de la banda terrorista E.T.A. Este mensaje pide su desintegración absoluta con la propuesta de quitarse las capuchas. El texto además hace un llamamiento al fin de la opresión del País Vasco, territorio al que durante tantas décadas ha tenido oprimido la agrupación terrorista.

El músico que le transmite este mensaje al etarra responde a la iconografía del cantautor: dispuesto de una guitarra con la que acompaña sus canciones y vestido de manera informal. Su presencia en esta imagen alude a una ideología de izquierdas. A ella se asocia la imagen de varios cantautores españoles que responden a las características formales indicadas y que se han comprometido con sus canciones a la transmisión de mensajes que persiguen la paz entre los pueblos. Se trata del caso de Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Víctor Manuel o Pedro Guerra entre otros **[Figuras 10-13]**.

Por otro lado, las fotografías recogidas en los registro **33 y 34 [Imágenes 55 y 56]** responden a actos de protesta social. La primera **(R. 33. Fotografía (color). *El País*, 08-**

---

<sup>85</sup> Instrumento que hace el bajo en los conjuntos de viento metal.

05-08, p. 30. Isaac F. Calvo. Política) presenta a un grupo de agricultores tocando unos bombos, un cencerro y una caracola en las calles de Madrid como puede leerse en el texto que le acompaña al pie. Las personas que en ella aparecen portan pancartas con las siglas UPA (Unión de Pequeños Agricultores y Ganaderos).

Los instrumentos empleados para llevar a cabo su protesta, exceptuando los bombos, se vinculan con el sector agrario y ganadero. Su uso en este contexto persigue la producción de un sonido ensordecedor que se constituya en prolongación de sus reclamaciones. Por ello, como observamos en las posiciones de las mazas, no es necesaria la coordinación entre instrumentistas, ya que de este modo se alcanza con creces el objetivo buscado.

En esta misma dirección camina la segunda fotografía (**R. 34.** Fotografía (color). *El País*, 06-04-08, p. 30. C. Á. Política). En ella, una mujer con gafas de sol, hace sonar una trompeta de plástico, mientras que a su espalda se observan varias pancartas con las palabras “Justicia Solución”. Refleja, como argumenta la noticia a la que acompaña, la huelga de los funcionarios del Ministerio de Justicia acaecida en 2008.

La justificación del empleo de un instrumento en esta imagen nuevamente la volvemos a tener en la necesidad de provocar un sonido molesto que lograra romper la rutina del entorno y ayudase a fijar su atención en las peticiones esgrimidas por los manifestantes.

La crítica a la política económica nacional a través de las imágenes también se ha hecho valer de la representación de la música. Es el caso de la **imagen 57 (R. 127.** Dibujo (B/N). *El País*, 14-01-04, p. 14. Política). Se trata de una viñeta en la que se dispone un sistema formado por tres pentagramas con notación. En el lado izquierdo se reconoce a José María Fidalgo. El entonces presidente de Comisiones Obreras comenta: “Me gusta la música pero la letra no me convence”. En el otro extremo, sentado en el tercer pentagrama, se encuentra el ex presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, de cuya boca sale la letra de la canción referida por el primero: “Vamos a bajar los impuestos y a combatir el fraude tralará”. Bajo sus piernas se observa el icono del PSOE, un puño con una rosa. La viñeta ilustra la noticia política que lleva por titular “Zapatero no logra convencer a CC.OO. de que su oferta fiscal garantiza la equidad”.

Esta viñeta presenta en tono de humor el desencuentro entre el líder sindical y las medidas fiscales que pretendía aplicar el Gobierno de España en 2004. El presidente intenta convencer a Fidalgo a través de una canción, pero éste no está muy de acuerdo con el contenido de la letra. Ello significa que a pesar de que el sindicato estaba conforme con el planteamiento de una nueva reforma fiscal, no le convencía el contenido que proponía el Ejecutivo. Y es más, se plantea como una reforma engañosa y que no será cumplida. Ello lo deja ver la música a la que se refiere el sindicalista y que se deduce de la letra que entona el presidente Zapatero. La coletilla “tralará” pertenece a la canción popular infantil *Vamos a contar mentiras*. Su aplicación al debate de la reforma fiscal indica el incumplimiento de lo pactado en el que incurrirá el Gobierno tras su aprobación.

Sin embargo la música que puede leerse en los pentagramas para nada responde a esa canción. Se trata de un canon para piano que ha copiado el dibujante en esta viñeta [**Figura 14**]. La letra tampoco encaja con la duración de las figuras musicales propuestas.

En la **imagen 58 (R. 428.** Dibujo (B/N). *El País*, 20-10-07, p. 17. Forges. Política), una nueva viñeta de Forges, un hombre vestido con traje está tocando una trompeta. De la

campana o pabellón del instrumento surgen tres haces que representan su sonido. A su espalda se observa el perfil de una serie de edificios que sitúan la acción en el centro de una ciudad. El hombre a la vez piensa la siguiente frase: “Para no preocupar a la gente, a las alarmas de peligro les hemos puesto el sonido de trompetas triunfales”.

Forges realiza aquí una crítica a la situación económica y política del país. Lo hace a través de una cita velada a los banqueros y políticos, representados en este hombre trajeado. El traje posee aquí un poder simbólico, apuntando al lector de esta imagen directamente hacia un determinado sector de la sociedad y es que por exigencias de su trabajo, banqueros y políticos suelen vestirlo. A ellos se les culpa en este dibujo de ser los causantes directos de la crisis económica que en 2007 empezaba a despuntar a nivel mundial. Muchos fueron los indicadores que advirtieron del riesgo inminente de la caída de los mercados y de la entrada en recesión de las cuentas nacionales, pero también fueron muchos los que en un primer momento no quisieron atender a esas señales. Por eso el dibujante introduce aquí la postura esquiva que presentaron aquellos que negaron la crisis de cara a la galería, pero que conocían sus repercusiones. Y lo hace, como refleja en el texto que le asigna al pensamiento del personaje, utilizando una trompeta para no generar alarma social.

La trompeta, como también comenta Forges, es un instrumento simbólico. Su representación alude al triunfo<sup>86</sup>. Ha sido empleada con el fin de enaltecer victorias y glorificar a gran número de personajes. Pero aquí, haciéndose valer de esa condición simbólica, el instrumento es presentado como elemento de disuasión y engaño. En manos de este personaje tiene connotaciones negativas. Propone de forma satírica la reacción que tomaron muchos banqueros y políticos, haciendo creer a la población que la economía marchaba bien cuando todos los indicadores advertían lo contrario.

Sobre economía también versa la **imagen 59 (R. 46. Dibujo (B/N). *El País*. Forges. Política)**. Se trata de una viñeta en la que un grupo de niños está cantando ante la puerta de una vivienda unifamiliar. El bocadillo con el que se presenta el texto que entonan los niños se encuentra rodeado de agrupaciones de dos y tres corcheas. La niña que destaca en el grupo por su altura lleva en alto una pandereta que agita según describe las líneas curvas que aparecen paralelas al contorno de los platillos del instrumento. En el escalón de entrada a la vivienda les escucha complaciente un hombre. En su rostro se dibuja una sonrisa y sus ojos están entornados, expresando así un gesto de bondad hacia lo que se encuentra presenciando. La acción se desarrolla en el tiempo de la Navidad porque la puerta está decorada con una pequeña campana que cuelga de un lazo. Además lo reafirma el hecho de que los niños se hallen cantando frente a una casa, ya que cantar villancicos de casa en casa es una acción propia de la Navidad en América del Norte<sup>87</sup>. La escena se localiza en una urbanización acomodada de las afueras de Madrid, tal como se puede apreciar en la esquematización que se propone a la derecha de la viñeta. Entre otros edificios se descubren las Torres KIO de Madrid.

Lo que a simple vista puede parecer una escena conmovedora propia de la Navidad - unos niños cantando villancicos frente a la casa de una familia-, posee en este caso un tono satírico muy agudo por parte del dibujante. Para descifrarlo hay que tener en cuenta, en primer lugar, la letra del bocadillo que cantan los niños: “Enagas + 2%,”

<sup>86</sup> La trompeta es un atributo de la alegoría de la Fama, que representa el triunfo y posee connotaciones heroicas. Winternitz: *Musical Instruments...*, p. 191.

<sup>87</sup> Se trata de una tradición que, aunque poco o nada practicada en España, forma parte del imaginario popular favorecida por el cine y las series de televisión norteamericanas.

Acerinox + 1,5%, Metrovacesa + 4%”. Se trata de las cotizaciones en bolsa de distintas empresas españolas que sustituyen a la letra de un villancico. Con ello Forges está refiriéndose a aquellos que han obtenido beneficios como fruto de la especulación bursátil y que no representan a una mayoría de la población. Por eso sitúa la acción en las afueras de la ciudad, exactamente en una urbanización donde viven personas de alto poder adquisitivo. A esta zona la denomina “pijourba”, según podemos leer en el margen inferior izquierdo de la viñeta. Con este nombre hace sátira de las contracciones ridículas del lenguaje con las que se caracterizan a los denominados “pijos” -aquellas personas de solvencia económica y que normalmente residen en las zonas más caras de las ciudades-. A ellos les otorga los beneficios producidos por las ganancias en bolsa de las empresas citadas.

El hecho de transformar en villancico los resultados bursátiles incide más en esa misión satírica con la que Forges carga contra este sector de la sociedad. Y es que el sonido de esa música, acompañado de la letra que se entona, es el mejor canto navideño que puede ser recibido en esas casas.

Al igual que en los casos ofrecidos anteriormente con la política internacional, pasemos a analizar a continuación los retratos de los dirigentes españoles en relación a la representaciones de la música. En primer lugar la **imagen 60 (R. 69. Fotografía (color). *El País*, 17-05-07, p. 46.** Cristóbal Manuel. Política) presenta en el interior de un estudio de música al líder municipal madrileño de Izquierda Unida, Ángel Pérez, sentado en una butaca tocando una guitarra eléctrica. En primer plano se observa a otro hombre que según conocemos por el texto que se dispone a pie de foto, se llama Jorge y es amigo del primero. Éste se encuentra estudiando a dos insectos que sostiene en sus manos. En las paredes de la habitación se hallan varios carteles junto a tres guitarras clásicas y una máscara de un faraón. Los hombres están rodeados de mesas de sonido y teclados, así como de otro tipo de material tecnológico sonoro. En los pies de una de las mesas, en el lateral de una caja, puede verse las siglas del partido político al que pertenece.

Esta fotografía acompaña a la entrevista que *El País* le realizó al candidato de IU al Ayuntamiento de Madrid durante la campaña electoral de 2007. En ella se realza el perfil humano del político, indagando en sus aficiones y gustos personales. Por ello se localiza esta fotografía en el interior de un estudio musical, ya que junto a su amigo Jorge, pasa varias horas dedicadas a practicar su pasión por la guitarra. De la lectura de la noticia se desprende que ambos son los propietarios del local. También se da a conocer que Ángel Pérez compone música y se siente identificado con Pink Floyd.

En este caso podríamos volver al análisis propuesto para la **imagen 54** en relación con la presencia de los cantautores y la proximidad a una ideología de izquierdas. Sin embargo no sólo podemos quedarnos con esa lectura, ya que aquí el instrumento que interpreta el entrevistado es una guitarra eléctrica. Su aparición y el sentirse identificado con Pink Floyd le conecta con el mundo del *Rock & Roll* y con todo el universo reivindicativo comentado en la **imagen 5**. En este sentido el instrumento actúa como un símbolo de los planteamientos ideológicos a los que se adscribe su formación política.

Otro caso es el que ofrece la **imagen 61 (R. 35. Fotografía (color). *El País*, 26-08-08, p. 2.** Política). En el centro de la fotografía se observa al expresidente de la Xunta de Galicia Emilio Pérez Touriño apoyado en un atril de metacrilato pronunciando un discurso. Le flanquean el alcalde de A Illa y María José Caride, entonces consejera de Política Territorial. En el margen izquierdo de la imagen se encuentran tres

componentes de una orquesta clásica, una violonchelista, y dos contrabajistas, cuyos instrumentos se pueden ver de forma parcial.

La fotografía corresponde al acto de inauguración del auditorio de la localidad gallega de A Illa. Al acto acudieron, entre otras autoridades, los tres políticos mencionados. Se encuentran en el escenario junto a la orquesta encargada de ofrecer el concierto inaugural pronunciando los discursos pertinentes. En ellos recae la importancia de esta imagen por el lugar que ocupan en la composición.

El fotógrafo ha prestado mucha más atención a los representantes políticos que a lo que se supone debería haber captado todas las miradas en ese acto: la actuación de la orquesta. Sus integrantes han quedado relegados a un segundo plano, casi invisibles. Aunque los instrumentos ayudan a contextualizar la imagen porque salieron en ella gracias a la proximidad del atril a su ubicación, su protagonismo es nulo para la intención de la información. De hecho, si insertamos la imagen en el contexto en el que se presenta, el acto de inauguración del auditorio de A Illa es irrelevante, porque la noticia trata sobre el dinero que invertirá la Xunta en la comarca<sup>88</sup>.

Se trata por tanto de una de las tantas imágenes en la que los representantes públicos aparecen restando protagonismo al acto que les cita. Aun así resulta interesante comprobar como siempre el lugar o acto al que han asistido siempre queda mínimamente reflejado con el fin de publicitar su imagen de cara a la ciudadanía y sumar a su favor un éxito político. Normalmente son los conciertos de música, exposiciones o cualquier otro acto cultural, así como la puesta en funcionamiento de nuevas infraestructuras públicas, los que llaman a las autoridades a presentarse ante las cámaras fotográficas dando a conocer sus logros.

La **imagen 62 (R. 32. Fotografía (color). *El País*, 02-09-08, p. 3. Cristóbal Manuel. Política)** se trata de una fotografía en la que aparece Esperanza Aguirre en actitud de tocar un triángulo. Se encuentra en el interior de un aula infantil de la escuela Rayuela en el PAU de Vallecas, como señala el texto del pie. A su espalda hay un mueble con otros instrumentos musicales: una pandereta y un xilófono, entre otros que no se distinguen bien por la distorsión del fondo de la imagen. A la izquierda de la política, a través de la ventana del aula, se encuentran tres mujeres observando lo que sucede en el interior de la estancia.

Con esta imagen vuelve a suceder algo parecido a lo expuesto en la anterior. La presidenta de la Comunidad de Madrid es fotografiada en el interior de un aula de un colegio infantil que se encontraba inaugurando. Durante su visita dirigió unas palabras a los niños que, aunque no aparezcan en la imagen se deduce que están frente a ella, coincidiendo con el lugar en el que se encontraba el fotógrafo. Por fuera del aula, mientras, sus madres permanecen atentas a lo que allí acontece. De todos los instrumentos del aula de música, Aguirre escoge un triángulo con el que puede realizar llamadas de atención o marcar un ritmo determinado. Se ha convertido en esos momentos en la profesora de esa aula, recabando la atención de los más pequeños.

Sin embargo esta fotografía no acompaña a una noticia que trate sobre la inauguración del centro infantil, sino que va en contra de las políticas educativas aplicadas por el Gobierno de Aguirre. La información que se transmite expone la convocatoria de una

---

<sup>88</sup> Elisa Lois: "Tourinho anuncia 14 millones para ampliar el puente de A Illa de Arousa". *El País*, 26-VIII-2008, p. 2.



manifestación sindical en rechazo al aumento de las ratios en las guarderías públicas. En este sentido lo que se presentaba como una imagen de propaganda política pasa a ser una denuncia a la presidenta de Madrid.

La **imagen 63 (R. 61.** Fotografía (color). *El País*, 28-02-08, p. 16. Gorka Lejarcegi. Política) plantea una lectura similar a la de las anteriores fotografías. En ella se puede apreciar a Mariano Rajoy sentado junto a los componentes de una agrupación de plectro y púa. Él lleva en sus manos una bandurria, al igual que el hombre que posa a su izquierda, mientras que otros componentes sostienen guitarras y laudes. Los integrantes de esta formación musical visten un colorido disfraz, mientras que el político lleva un traje sin corbata. El pie que acompaña a esta imagen incide en el estado social de los miembros del grupo: “Rajoy posa con una rondalla de carnaval de La Laguna, integrada por una veintena de jubilados”.

Esta imagen que presenta al entonces líder de la oposición junto a los integrantes de una rondalla de la tercera edad del carnaval de Santa Cruz de Tenerife, fue tomada durante la visita que realizó a la isla con motivo de la campaña electoral de 2008. Su proximidad a las fechas en las que se celebraba el Carnaval en la ciudad le permitió coincidir con esta agrupación.

Si hasta aquí los textos que han acompañado al pie a las imágenes respondían al criterio de explicación de su contenido, en este caso lo hace al de transmisión de la ideología del medio informativo que la contiene<sup>89</sup>. Si se analiza la imagen dejando a un margen la información que ofrece el texto, se concluye que el líder político se fotografió junto a una agrupación característica del carnaval tinerfeño, tomando entre sus manos una bandurria. Sin embargo el texto incide en el estado social de los miembros del grupo. Señala que Mariano Rajoy se retrató junto a un grupo de jubilados pertenecientes a una rondalla. Esto se traduce en que el político se encontraba buscando al votante de la tercera edad, al que socialmente se le considera más vulnerable y más fácil de convencer en las campañas electorales.

Por otro lado es interesante hacer una observación sobre los instrumentos que portan los integrantes de esta agrupación musical. Los instrumentos de cuerda pulsada, en especial guitarras, bandurrias y laúdes se asocian a grupos de tercera edad. Podemos comprobarlo en la **imagen 6**, donde el futuro jubilado que iba a abrirse un plan de pensiones llevaba una guitarra clásica. Ello responde a la multitud de agrupaciones de plectro y púa que están integradas por personas mayores y no por ninguna otra condición propia de los instrumentos que les emparenta con este sector social.

En el dibujo que ofrece la **imagen 64 (R. 281.** Dibujo (color). *Tiempo de Hoy*, 02-02-04, p. 12. Oruño. Política) se halla una nueva representación de Mariano Rajoy. El político está sentado en una silla tocando una guitarra clásica. A su lado le acompaña cantando José María Aznar. La letra de la canción que éste entona dice así: “Aunque me voy no me voyyyy, aunque me voy no me ausentoo, porque me voy de palabraa, pero no de sentimientoooo”. Debajo se aclara que se trata de un fandanguillo popular.

La viñeta de Oruño trata con ironía el tema de la sucesión en el Partido Popular. Se hace valer para ello de la letra de un fandango de Huelva, creación de Pepe Isidro, titulado *Aunque me voy no me voy*<sup>90</sup>. Su letra la canta Aznar, que había anunciado su marcha y

<sup>89</sup> Rodríguez Merchán: *La realidad fragmentada...*, p. 552.

<sup>90</sup> En <<http://www.youtube.com/watch?v=f6HvvH9hajA>>, (consultada 22 de mayo de 2012).

dejado en manos de Rajoy la presidencia del partido político. Y el segundo pone la instrumentación que, en esta pieza está al servicio de lo que marque la voz. Es decir, se satiriza sobre el insignificante peso que tiene Rajoy en la dirección del partido, estando a expensas de lo que marcara el anterior presidente del Gobierno.

Por otro lado se observa otro elemento de burla en la explicación que se le da a la pieza musical: “Fandanguillo popular”. El adjetivo en este caso hace alusión directa al nombre del partido, y no así tanto a la clasificación de la música.

Al protagonismo mediático del ex presidente Aznar alude la **imagen 65 (R. 406. Dibujo (B/N). *El País*, 26-12-99, p. 14. Forges. Política)**. Esta nueva ilustración de Forges muestra sobre fondo blanco una representación del Nacimiento de Jesús con la particularidad de que los tres personajes principales -Jesús, la Virgen María y San José-, están caracterizados por el rostro del ex presidente del Gobierno de España. El cayado que lleva en sus manos en la caracterización de San José se remata con el símbolo del euro.

En las esquinas superiores de la viñeta aparecen dos ángeles trompeteros con gafas. Se encuentran haciendo sonar los instrumentos, ya que de su campana surgen haces que remiten al sonido que surge de sus campanas. Se refuerza, además, con la presencia de sendas agrupaciones de dos corcheas. De la tubería principal de las trompetas penden dos banderolas. En ellas se encuentran dibujados un micrófono y una pantalla de ordenador a izquierda y derecha respectivamente. Centrando la composición se lee “El parte News” en un cartel. Mientras, un texto explica a los pies de la escena su contenido: “El Presidente Aznar durante su estancia en Belén (detalle)”.

La publicación de esta viñeta de Forges se corresponde con la celebración de la Navidad de 1999. En ella el dibujante caricaturiza la omnipresencia del entonces presidente del Gobierno en los medios de comunicación. Haciéndose valer no sólo de las fechas, sino también de la coincidencia del nombre del político, lo presenta caracterizado de todos los miembros de la Sagrada Familia. Quiere reforzar así el excesivo auto-bombo de su persona, presentándolo también como el centro de la atención mundial. Él es la madre, el padre y el hijo que nace. Se señala además hacia su papel en la introducción de la moneda única europea, incluyendo en el cayado su símbolo. A esa presencia en todos los acontecimientos de relevada importancia, hace mención el rótulo del supuesto noticiario que preside la imagen, así como los elementos dibujados en las banderolas de las trompetas.

La presencia en esta imagen de los ángeles trompeteros alude a las representaciones de los triunfos. En innumerables ocasiones aparece la imagen de estos ángeles músicos relacionados con la intención de exaltar las virtudes del personaje al que acompañan. Pero aquí glorifican a Aznar que, encarnando a la Familia de Nazaret, se ofrece como la redención del planeta.

Forges además incluye un guiño a las reproducciones de las obras de arte, al comentar que lo que se está observando es sólo un detalle de la verdadera imagen, por lo que nos da a entender que si se analizara al completo se observaría una cantidad mayor de personajes del Belén personificados del mismo modo por Aznar.

El nacionalismo vasco también encuentra su reflejo en el *FB-R*. En la **imagen 66 (R. 29. Fotografía (color). *El País*, 09-09-08, portada. J. Hernández. Política)** una serie de mujeres ataviadas con traje tradicional del País Vasco desfilan por una calle mientras

tocan el tambor. La mujer que se presenta en primer plano gira su cabeza hacia un muro que se encuentra a su izquierda. En él se hallan sentadas una serie de personas que con paraguas negros tapan sus cuerpos. De la observación de sus zapatos se conoce que se trata de mujeres mayoritariamente. A ras de suelo también hay personas que se cubren con paraguas negros, excepto la joven que aparece en el margen izquierdo de la imagen que aplaude con entusiasmo el paso del grupo instrumental. La fotografía se encuentra acompañada al pie del siguiente texto: “Negros paraguas de discriminación en Hondarribia”.

La edición de las fiestas de 2008 que como todos los septiembres se celebran en la localidad vasca de Hondarribia estuvo marcada por la polémica. Esta fotografía se presenta como testigo de ello. Como puede leerse en el texto que le acompaña, se trata del desfile protagonizado por la compañía Jaiz Kibel del municipio. A pesar de que sólo se observen a las mujeres que la integran, se trata de una compañía mixta que anteriormente estuvo integrada sólo por hombres. El hecho de que se permitiera la participación de mujeres en ella provocó el rechazo de la población que veía en ello un ataque a las tradiciones. Por ello manifestaron su rechazo cubriéndose con paraguas negros al paso de la comitiva el día de la celebración.

Queda patente en la imagen que este gesto de rechazo fue protagonizado principalmente por las propias conciudadanas de Hondarribia. Se presenta de forma clara la negativa a la integración de ambos sexos en una compañía musical tradicional de la localidad. De este modo la mujer que alza su mirada para contemplar a los asistentes se encuentra con un doble muro ante sí: el de piedra de la ciudad y el formado con los paraguas negros de los asistentes al desfile. Sólo una joven en la imagen se atreve a desafiar la actitud de sus vecinos y aplaude al paso de la compañía. Además al vestir de blanco contrasta de lleno con la tonalidad negra imperante.

Las integrantes de esta compañía que han sido fotografiadas se encuentran tocando el tambor, instrumento característico de los conjuntos tradicionales vascos. Prueba de ello da la viñeta de Forges que ofrece la representación sobre fondo blanco de cuatro tambores apilados en orden decreciente **[Imagen 67] (R. 128. Dibujo (B/N). *El País*, 06-01-04, p. 2. Forges. Política).** A sus pies están dos baquetas cruzadas. Acompaña al dibujo el texto siguiente: “Reyes 2004: Equipo de tambores para el pequeño nacionalista”.

El dibujante pensó esta viñeta para la festividad de Reyes de 2004. En ella otorga un significado diferente al instrumento del que hasta ahora se había comentado en relación al simbolismo del ruido. Aquí el tambor tiene connotaciones políticas. Aparece como un elemento que caracteriza al nacionalismo vasco aunque en el texto no se especifique de forma expresa la región. Y es que en este caso se observa una relación directa con el tamboril vasco ya que junto a una flauta de pico, forma un conjunto organológico arraigado en las celebraciones populares de la región conocido como *txistu*<sup>91</sup>. Su presencia en las festividades del País Vasco se ha perpetuado de forma ininterrumpida desde el siglo XIX, encontrando en figuras como la de Francisco Arsuaga (“Txango”) y a Rogaciano Arsuaga (“Sorgin”) a sus principales representantes<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> José Inazio Ansorena Miner: *El chistu-tamboril vasco*, <<http://www.euskonews.com/0010zbn/gaia1002es.html>>, (consultada 1 de mayo de 2012).

<sup>92</sup> J. A. Arana Martija: *Historia de la música vasca*. San Sebastián: La Navarra, 1996, p. 109.

La presentación del tambor como regalo para niños vascos, incide en la preservación y transmisión de los ideales del nacionalismo. El dibujante de este modo plantea una denuncia a la transmisión de ideologías políticas desde edades tan tempranas.

Dejando atrás este tema, la **imagen 68 (R. 442)**. Fotografía (color). *El País*, 17-10-04. EFE. Política) se presenta como ejemplo de las tensiones que se producen en el seno de los partidos políticos.

En esta fotografía se encuentran destacados dirigentes del Partido Popular acompañado en un acto de campaña electoral a los candidatos de su agrupación en Galicia. Se posicionan formando un semicírculo en torno a uno de ellos, que aparece tocando un trombón de varas. Cuatro de los políticos, que se encuentran en primera fila más próximos al que ejecuta el instrumento, se muestran en actitud de tocar palmas. Uno de ellos está cantando como hace notar su boca abierta. Todos están en el interior de una carpa junto a personas anónimas que transitan por su lado. Además de los políticos y estos personajes anónimos que asoman su cabeza al semicírculo para observar lo que sucede, aparece en primer término, en la esquina inferior izquierda de la imagen, las manos de una mujer tomando anotaciones en un cuaderno.

Centrando la atención en primer lugar en el dirigente político que ha sido fotografiado mientras tocaba el trombón, se observa que conoce la forma en la que se debe ejecutar el instrumento. Con la mano izquierda lo sujeta, mientras que con la derecha desliza la vara, a la vez que presenta una embocadura perfecta al tener la boquilla en el centro de sus labios. Por otro lado, el resto de personalidades políticas que le rodean reflejan una sonrisa en sus rostros mientras se disponen a dar palmas al son de la melodía que se desprende del trombón. Sólo uno de ellos da a intuir que se encuentra entonando una letra que correspondería a la misma melodía ofrecida por el instrumentista. Si además nos detenemos en la posición en la que se encuentran las manos de los que dan palmas, podemos señalar que excepto una de las mujeres, los restantes se encuentran coordinados. Y es que, distinguiendo dos posiciones en la ejecución de las palmas, abierta y cerrada -dependiendo de si están separadas o efectuando el choque-, tres de los cuatro políticos realizan correctamente esta acción, (los que tienen sus manos en posición abierta), mientras que una mantiene sus manos en posición cerrada.

El texto que acompaña al pie a esta fotografía presenta la siguiente sentencia: “José Luis Baltar toca el trombón en honor de Mariano Rajoy y Manuel Fraga, durante una romería del PP, en septiembre de 2003”. Esta imagen se contiene en un artículo de fondo político que da las claves para interpretarlo en este contexto<sup>93</sup>.

La línea principal en la que se articula la información presentada focaliza su atención en denunciar la situación interna del partido político al que pertenecen los dirigentes de la fotografía en Galicia. El título con el que ha sido dotada la noticia, “La conjura de los Virreyes”, evoca un pasado de opresión en las formas de actuación del reino español durante la conquista del territorio americano. Y es que en la fotografía aparecen parte de esos “virreyes” de la política autonómica a los que el periodista cita en su artículo. No obstante y según reza el pie de la imagen, el momento que se inmortaliza no corresponde en el tiempo con el de la redacción de esta noticia. Se trata por tanto de una fotografía de archivo que se adaptaba al contenido que plantea el informador. Por ello, a continuación trataremos la información que nos ofrece la imagen relacionándola con la

---

<sup>93</sup> Xosé Hermida: “La conjura de los virreyes”. *El País*, 17-X-2004, sp.

información que plantea el artículo. La intención no es otra que la de conocer las distintas posibilidades a las que se enfrenta esta imagen.

Partiendo del hecho que señalábamos acerca del desfase de fechas entre la fotografía y la información escrita, cabe preguntarnos cuál fue el primer objetivo de esta imagen. Atendiendo a la lógica de las fechas y al rango político de los personajes que se presentan en ella, se llega a la conclusión de que se trata de una visita de precampaña electoral de estos líderes a una feria celebrada en alguna localidad gallega. Por tanto el fotógrafo que tomó la instantánea en el momento que uno de estos dirigentes se dispuso a ejecutar un trombón y el resto hizo de coro y palmeros, buscaba dejar constancia de un hecho que puede resultar pintoresco desde su percepción.

El fotógrafo se encontraba situado en el espacio destinado a la prensa en el momento de inmortalizar esta escena, ya que coincide con el lugar en el que se observan las manos de la mujer que toma notas. No le importa sacrificar parte del instrumento con la condición de no restar la información que ofrecen los personajes políticos.

A la hora de presentar esta imagen en un medio de información, en un contexto político, descartando en este caso otros posibles contextos en los que podría aparecer, habría que tener en cuenta diversas cuestiones. En primer lugar la rápida identificación de los políticos que aparecen en ella. A ello favorece el encuadre de la fotografía, que permite centralizarlos en un entorno repleto de gente. Enseguida la atención pasa por observar como uno de ellos está ejecutando un trombón y el resto tocando las palmas, ya que no es lo común esperado en las fotografías de estos personajes. Se crea por tanto una situación de atracción hacia la imagen, a través de la incorporación de elementos, o de una acción en este caso, ajena a la esperada de sus protagonistas.

El receptor se encuentra además con el condicionante que le ofrece el texto. Se trata de un direccionamiento hacia las tesis que sustentan el artículo y que pueden encontrarse en la lectura del pie de foto. En la expresión “durante una romería del PP”, el receptor capta la ironía con la que se están refiriendo al acto de precampaña al que asisten esos dirigentes. Asocia así un acto festivo popular, como lo es una romería, donde la música es un elemento indispensable y suele provocar reacciones anímicas agradables -como puede observarse en sus caras-, con una visita en precampaña electoral donde el político se muestra receptivo y amable con quienes se encuentra.

Pero para que estas interpretaciones surtan efecto, antes ha de darse un marco común en el que creador y receptor se muevan y puedan codificar y descodificar lo que se ofrece en esta fotografía. Y ese marco común responde al conocimiento de la situación política que rodea a la escena. No sólo es importante identificar a los personajes, sino también al papel que juegan dentro de la sociedad y en este caso en el seno de su partido. Se trata de un artículo de denuncia al caciquismo impuesto en el seno de ese organismo político, según interpreta el informador. Por tanto se busca relacionar ese elemento de distorsión de la democracia con una imagen que distorsiona a su vez la actividad y el espacio natural en el que se desenvuelve la política. La ejecución de un trombón por parte de uno de los dirigentes de este partido político sale fuera del orden en el que suele estar su actividad. Por ello, reforzándolo con la palabra, se presenta una imagen en la que la práctica musical actúa como elemento de discordia sobre lo estrictamente correcto, entendiéndolo desde su proyección a la actividad política.

Por último se debe destacar la segunda imagen que aparece en el cuerpo de la noticia, ya que se encuentra una relación de dependencia con la analizada [Figura 15]. Se trata de

una fotografía a color en la que se observa a un hombre mayor depositando su voto en la urna dispuesta para la celebración de unos comicios electorales en Galicia. Teniendo en cuenta la disposición de esta fotografía, en relación con la de los políticos de la primera, se observa como se puede trazar una línea diagonal imaginaria desde la vara del trombón hasta la urna en la que el anciano va a depositar su papeleta. Teniendo esto en consideración, la imagen analizada ejercería un papel dominante sobre esta otra, indicando la influencia omnímoda que sobre el electorado poseen los “virreyes” a los que hace referencia el artículo.

A modo de conclusión, incluyo la **imagen 69 R. 19**. Dibujo (color). *El País*, 07-11-10. El Roto. Política) que refleja el sentir de la opinión pública hacia la clase política. Sobre fondo azul se recorta la figura de un hombre vestido de esmoquin tocando una flauta travesera. Mientras, de los orificios del instrumento brotan gusanos que caen al suelo.

La aparición de una flauta de la que brotan gusanos debe comprenderse como un símbolo de putrefacción. Se trata de un insecto de procedencia subterránea cuyas “afinidades morfológicas con la serpiente le hacen participar de algunos rasgos peyorativos atribuidos a ésta”<sup>94</sup>, como su conexión con el mundo de los muertos. Además que el instrumento escogido por el dibujante haya sido la flauta travesera no forma parte de la casualidad. Y es que la flauta ha sido considerada como un instrumento que producía el enajenamiento de los que la escuchasen. En la mitología griega, la flauta de Pan, producía la muerte de los caminantes que percibiesen su sonido<sup>95</sup>.

Unidos estos dos elementos con sus respectivos contenidos simbólicos dan lugar a una lectura negativa de este dibujo. Se trata de la imagen de un músico de una agrupación que responde a los patrones clásicos de la interpretación, cuya presencia en un escenario requiere de una vestimenta exquisita como el esmoquin. Sin embargo aquí es la imagen de la descomposición de ese sistema al que pertenecía y al que se le suponía asentado en unos valores sólidos. Cada sonido de la flauta que sigue enajenando a tantos es un paso más hacia la desintegración.

Observo que El Roto ha planteado una crítica hacia el sistema político y económico actual. A pesar de todas las bondades que proclaman para la sociedad con sus sonidos (flauta) y su buena presencia (esmoquin), en el fondo se trata de un sistema corrupto por intereses personales (gusanos).

---

<sup>94</sup> Revilla: *Diccionario de iconografía...*, p.175.

<sup>95</sup> Theobald Boehm: *La flauta y la interpretación flautística*. Traducción de Vicente Martínez López. Madrid: Mundimúsica, 1991, p. 5.

## Conclusiones

Estableciendo un paralelismo con una reflexión de Nicholas Cook<sup>96</sup>, para reconocer en una determinada representación de la música un comportamiento específico es necesario comprender el contexto cultural en el que se ha dado. La aplicación del método iconológico de Panofsky con la corrección propuesta por Moralejo sobre la selección de imágenes del *FB-R* permite observar que la representación de cualquier instrumento musical, así como la de las manifestaciones gráficas del lenguaje sonoro, han pervivido de forma histórica como signos visuales<sup>97</sup> que facilitan el reconocimiento de la música en su sentido más amplio y la de ciertas relaciones simbólicas prefijadas. No obstante, del análisis también se desprende que la sociedad actual maneja una serie de códigos y convenciones diferentes al emplear la imagen de la música, que han dado lugar al establecimiento de nuevas relaciones simbólicas. Además, por otro lado se dan casos en los que podría hablarse de rescates de relaciones simbólicas cuyos códigos habían sido olvidados o superados. A continuación, paso a enumerar estos tres casos:

### 1. Relaciones simbólicas en las que se observa pervivencia de significados.

- En la representación de la grafía musical. La presencia de partituras alude a la música como expresión artística, así como al proceso creativo de la composición. Por otro lado, las figuras musicales además de referenciar a la música en su expresión más amplia o a alguna manifestación musical concreta, son indicadores de la producción de algún tipo de sonido en la imagen en la que aparecen. En los casos analizados, las figuras que mayor número de veces se emplean para estos fines son las que indican valores de medida, siendo la corchea la más representada [Figura 16].
- En la presencia del piano, el arpa y los instrumentos de la familia del violín. Éstos connotan una relación del más elevado grado de refinamiento cultural y artístico. Aluden a la perfección, al éxito en el desarrollo de una actividad determinada, a la seriedad con la que se trata un asunto, a la vez que proponen relaciones equilibradas y son exponentes de lo clásico. Estas correspondencias se explican al ser instrumentos relacionados con un repertorio erudito o académico que ha propiciado el canon clásico de la música. Si existiese algún elemento que distorsionase la representación normal del instrumento o que lo descontextualizara, las características cobrarían un sentido opuesto al descrito presentando connotaciones negativas.
- En la trompeta, por su condición de atributo de la fama y del triunfo. Este significado se ha mantenido en el imaginario simbólico colectivo gracias al cine y la televisión a través de las recreaciones históricas, más que por otro tipo de manifestaciones visuales.
- En el saxofón y de nuevo la trompeta, por ser claros exponentes del jazz. En el caso del primero también se observa, en relación al ambiente en el que se gestó el jazz, un vínculo con la vida callejera y la pobreza.
- En la guitarra clásica. Se vincula con las manifestaciones populares y/o folklóricas, especialmente con el flamenco. Por otro lado guarda una estrecha relación con la imagen del cantautor y juega el papel de su atributo.

<sup>96</sup> Reconocer una música con un determinado comportamiento “exige, por supuesto, el tipo de familiaridad resultante de criarse en una cultura determinada”. Nicholas Cook: *De Madonna al canto gregoriano...*, p. 17.

<sup>97</sup> Se trata de las unidades mínimas que estructuran el mensaje visual. Castelo Sardina: *Del ruido al arte...*, p. 13.

- En la guitarra eléctrica porque sigue simbolizando la rebeldía y la transgresión, así como se presenta como la más importante representación simbólica del *Rock & Roll*.
- En la campana al ser un símbolo de aviso o convocatoria. Se asocia también a la Iglesia católica por ser el instrumento de llamada al culto y a través de este vínculo, lo hace también con la festividad de la Navidad expresando la alegría de las fiestas.
- En los retratos de compositores e intérpretes canónicos, con los que se relaciona la condición artística de la música.

## 2. Nuevas relaciones simbólicas:

- En la guitarra clásica y por extensión en todos los instrumentos que formen parte de agrupaciones de plectro. Se relacionan de forma estrecha con el sector de la tercera edad o jubilados. El hecho de que estos conjuntos musicales estén formados en su mayoría por personas pertenecientes a este sector social, anima a una asociación directa entre estos instrumentos y todas las cuestiones relacionadas con sus condiciones de vida.
- En el saxofón, la trompeta y la guitarra eléctrica como instrumentos asociados a la fiesta y la adolescencia.
- Y en los instrumentos membranófonos de afinación imprecisa (bombos, tambores, etc.) en su asociación con el ruido. Se trata de una relación simbólica que vincula los efectos negativos del ruido con la imprecisión de la altura de los sonidos producidos por estos instrumentos. A este vínculo ha contribuido su empleo en manifestaciones de protesta y celebraciones que comporten una llamada de atención social.

## 3. Casos en los que se da un rescate de relaciones simbólicas:

- Mediante el empleo de la flauta como instrumento alusivo de la decadencia y la muerte. Se trata del rescate de una lectura clásica cuyos códigos se han tenido que reforzar con otros elementos que compartan el mismo simbolismo y que hayan mantenido su presencia en el imaginario colectivo.

He observado que en las imágenes pertenecientes al bloque de *Política* se produce una apropiación de la imagen de la música con el fin de presentar planteamientos ideológicos del medio que las recoge. En este sentido encuentro un interesante tema de estudio que indague en los planteamientos ideológicos de los medios periodísticos, expresados a través de los textos de las noticias, y los contextos intrínsecos de las imágenes.

La observación de estas imágenes me ha permitido elaborar un cuadro esquemático en el que se presenta el papel que desempeñan los instrumentos musicales según la ideología de los dirigentes políticos que en ellas aparecen. Para la comprensión de este cuadro ha de tenerse en cuenta que los medios periodísticos en los que fueron presentadas las imágenes del *FB-R* (*El País*, *20 minutos* y *Público*) responden a una ideología progresista o de izquierdas, por lo que su interpretación ha de analizarse desde esa perspectiva. Aunque se trata del estudio de un caso particular, puede servir de ejemplo para observar el empleo de los instrumentos musicales como signos visuales direccionados por un medio de información con el fin de posicionarse ante un tema político determinado.



	La presencia de instrumentos musicales denota:	La presencia de instrumentos musicales connota:
<b>Dirigente político conservador</b>	Populismo.	Crítica, burla o demonización de su actividad pública
<b>Dirigente político de izquierdas</b>	Modernidad. Defensa de las tradiciones. Cultura. Valor humanístico.	Defensa de la cultura y las artes. Se pone en conocimiento su intelectualidad.
<b>Dirigente político nacionalista</b>	Lo identifica con las tradiciones de su región.	Vínculo con una identidad determinada.

Sin embargo estas observaciones no pueden dar lugar a planteamientos categóricos o definitivos. A ello se debe las limitaciones que plantea el empleo del método iconológico. A pesar de aplicar la ampliación propuesta por Serafín Moralejo<sup>98</sup>, los resultados obtenidos no dejan de estar bajo la sombra de la subjetividad de la *intuición sintética*<sup>99</sup> a la que alude Panofsky en el último nivel analítico. Además, el análisis ha sido planteado sobre una selección muy reducida de imágenes en relación al amplio repertorio visual que se maneja de forma cotidiana. Ni siquiera un estudio integral de las fuentes del fondo podría arrojar resultados que no dejasen de ser parciales.

Ante todo cabe destacar la puesta en valor del contenido del *FB-R*. Un estudio en profundidad de su contenido permitirá el desarrollo de nuevos trabajos que ahonden en la comprensión de los códigos y convenciones que han permitido el empleo y apropiación de las diferentes representaciones de la música. A ello se suma la posibilidad de plantear un estudio que indague en el papel de los fotógrafos y los dibujantes, que permita poner en comparación las imágenes del fondo de su autoría con sus trabajos. De este modo se podrían extraer características y relaciones en el empleo de las representaciones de la música con el fin de conocer los códigos y convenciones que han conducido a su uso como signos visuales.

Por todo ello, este estudio ha de ser considerado como una interpretación de la representación de la música en dichas fuentes y las conclusiones que aquí he expuesto, deben tenerse como observaciones parciales de un proceso analítico que puede ser revisado y modificado por la realización de nuevos análisis.

<sup>98</sup> Moralejo: *Formas elocuentes...*, pp. 61 y 62.

<sup>99</sup> Panofsky: *Estudios sobre iconología...*, p. 23.

## Bibliografía

- Acosta, Leonardo: *Otra visión de la música popular cubana*. Colombia: Editorial Letras Cubanas, 2004.
- Alan Brown, David y Ferino-Padgen, Sylvia: *Bellini, Giorgione, Tiziano and the Renaissance of Venetian Painting*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Alonso Erasquin, Manuel: *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.
- Arana Martija, J. A.: *Historia de la música vasca*. San Sebastián: La Navarra, 1996.
- Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.
- Boehm, Theobald: *La flauta y la interpretación flautística*. Traducción de Vicente Martínez López. Madrid: Mundimúsica, 1991.
- Cabezas, Gus: *Las mejores portadas de discos*. Valencia: Editorial La Máscara, 1996.
- Carbonell Beviá, José Ramón: *Refranero de la música*. Alicante, 2011.
- Carbonell, Xavier y Gáñez, Joaquín: *Gracias por la música*. Bilbao: Belleza Infinita, 2004.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- Castelo Sardina, Luis: *Del ruido al arte. Una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid: H. Blume, 2006.
- Cook, Nicholas: *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Traducción de Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Délano, Manuel y Rodríguez Marcos, Javier: “Piñera dedicará su Gobierno a la reconstrucción del país”. *El País*, 04-III-2010, pp. 4 y 5.
- Évora, Tony: *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. [1960]. Traducción de Ana Agud Aparicio, Rafael de Agapito y Manuel Olasagasti. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2 vol., 1992.
- Garriga, Josep: “Maragall proclama que el nuevo Estatuto es "un paso de gigante" respecto al de 1979”. *El País*, 26-IV-2006, p. 19.
- Gombrich, E.H.: *Imágenes simbólicas*. [1972]. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Gubern, Román: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- Guski, Rainer: *El ruido. Efectos de los sonidos no deseados*. Barcelona: Editorial Herder, 1989.
- Hermida, Xosé: “La conjura de los virreyes”. *El País*, 17-X-2004, sp.
- Lancelotti, Mario A.: *El violín y sus maestros*. Buenos Aires: Argos, 1947.

- Lapoujade, María Noel: *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. México: Herder, 2007.
- León, Luis de: “La música en la numismática conmemorativa europea del siglo XX”, *ABAO. Anuario 1990-1991*. Bilbao: 1991, pp. 43-46.
- Lois, Elisa: “Tourinho anuncia 14 millones para ampliar el puente de A Illa de Arousa”. *El País*, 26-VIII-2008, p. 2.
- Marcadé, Bernard: *Vinilos eros. La historia del erotismo a través de 60 años de vinilos*. Traducción de Mo Lécule. Barcelona: Somoslibros, 2009.
- Marian-Balasa, Marin: “Music on Money: State Legitimation and Cultural Representation”, *Music in Art*, 28, 2003, pp. 173-189.
- Marmonnier, Christian: *Vinilos cómic. 50 años de complicidad entre el cómic y la música*. Barcelona: Somoslibros, 2009.
- Memba, Javier: *Vinilos rock español. Una historia musical y emocional a través de 30 años de vinilos*. Barcelona: Somoslibros, 2009.
- Montañés, Fernando y Barsa, Mikel: *Historia iconográfica de la música en la publicidad*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Montes Serrano, Carlos: “Estilo e iconología en E. H. Gombrich. Una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky”, *Cuaderno de Arte e Iconografía*. Madrid, Vol. 4, 1989, pp. 370-376.
- Moralejo, Serafín: *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.
- Morales y Marín, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.
- Panera, F. Javier: *Música para tus ojos. Artes visuales y estética del videoclip: una historia de intercambios*. Astorga: Concejalía de Cultura, 2009.
- Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*. [1939]. Traducción de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Pérez Rodríguez, José Luis: *Los efectos no auditivos del ruido y su influencia en el mundo laboral*. La Coruña, 1994.
- Prieto, Joaquín: “El dinero de la Iglesia católica”. *El País*, 25-IV-2005, p. 18.
- Revilla, Federico: *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Ripa, Cesare: *Iconología*, [Roma, 1593], ed. Joan Sureda. Madrid: Akal, 1987.
- Rodríguez Merchán, Eduardo: *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Sánchez López, Juan Antonio y García Gómez, Francisco (coords.): *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009.
- Sedeño Valdellós, Ana María: *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
- Sontag, Susan: *Contra la interpretación*. Traducción de Javier González-Pueyo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969.

- Thomazeau, François y Dupuis, Dominique: *Vinilos rock. Breve historia del rock a través de 50 años de vinilos*. Traducción de Mo Lécule y Juan Ferré Mur. Barcelona: Somoslibros, 2009.
- Vallribera, Pere: *El piano. Su aparición y desarrollo*. Barcelona: Clivis Publicacions, 1983.
- Villafañe, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1987.
- Viñuela Suárez, Eduardo: *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU, 2009.
- Winternitz, Emanuel: *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. London: Yale University Press, 1979.

### **Páginas webs**

- NASA Beams Beatles “Across the Universe” Into Space, <[http://www.nasa.gov/topics/universe/features/across\\_universe.html](http://www.nasa.gov/topics/universe/features/across_universe.html)>, (consultada 28 de abril de 2012).
- <<http://www.museodelprado.es>>, (consultada 30 de abril de 2012).
- Ansorena Miner, José Inazio: *El chistu-tamboril vasco*, <<http://www.euskonews.com/0010zbk/gaia1002es.html>>, (consultada 1 de mayo de 2012).
- <<http://www.unicode.org/history/summary.html>>, (consultada 19 de mayo de 2012).
- <<http://www.youtube.com/watch?v=M0KChuPWqiU>>, (consultada 21 de mayo de 2012).
- <<http://www.youtube.com/watch?v=f6HvvH9hajA>>, (consultada 22 de mayo de 2012).
- <[http://www.imagenesmusica.es/Sitio\\_web/Cursos.html](http://www.imagenesmusica.es/Sitio_web/Cursos.html)>, (consultada 3 de junio de 2012).
- <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=helic%F3n](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=helic%F3n)>, (consultada 3 de junio de 2012).